وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

في التشكيل اللغوي للشعر

مقاربات في النظرية والتطبيق

الدكتور محمد عبدو فلفل





في التشكيل اللغوي للشعر

مقاربات في النظرية والتطبيق



تصميم الغلاف

أحمد إسماعيل

الدكتور محمد عبدو فلفل



في التشكيل اللغوي للشعر

مقاربات في النظرية والتطبيق

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١٣ م



في التشكيل اللغوي للشعر : مقاربات في النظرية والتطبيق/محمد عبدو فلفل .- دمشق : الهيئة العامة السورية للكتـــاب، ٢٠١٣م .- ٢٤٠ ص ؛ ٢٤ سم.

(دراسات أدبية؛ ١٥)

١- ٤١٢ ف ل ف ف ٢- ٨١١,٠٠٩ ف ل ف ف
٣- العنوان ٤- فلفل

مكتبة الأسد

دراسات أدبيـة

«١٥»

المقدمة

بواعث ومآلات

يتضمن هذا الكتاب مجموعة من الدراسات انتهت إلى ما لم تكن بواعثها الأولى تهدف إلى ما توصَّلتْ إليه، ولعل هذا هو سر المتعة التي ترافق البحث العلمي المُبَرَّأ من الأهواء الذاتية والنتائج المفترضة التي يُسْعَى إلى إثباتها.

والحديثُ عن البواعث الأولية للعناية بالعلاقة بين اللغة والشعر والمآلات التي انتهت إليها هذه البواعثُ يحمل على العودة بالذاكرة إلى مرحلة من مراحل الدراسة في نحو اللغة العربية وصرفها، فقد عُـنِيَ موضوع رسالة الماجستير في تلك المرحلة بمنهج أحد أئمة العربية في شرح الشاهد الشعري في النحو العربي، ومن الطبيعي أن تكون الضرورة الشعرية في هذا النحو من القضايا الأساسية التي تناقَشُ في هذا السياق، وقد أثار تناول هذه المسألة النحوية الشعرية قضايا وأسئلة، كانت محاولة فُهمها والإجابةِ عنها من أسباب تحديد مسار مواصلة البحث فيما بعد، ومن ذلك السؤال عن آفاق حضور الشعر العربي في تقعيد اللغة العربية، وعن مدى صلاحية شعرٍ محكومٍ بالوزن والقافية ليكون حَكَماً فاصلاً في وضع قاعدة، تُتَّبَعُ في مختلف الميادين، ولا سيما النثر العادي الذي ليس من أولياته أوليات الفعل الإبداعي

الجمالي، فالإجابة عن ذلك وغيره من التساؤلات كانت مما حمل على أن يكون موضوع الدكتوراه معنيا بموقف النحاة من الظواهر النحوية والصرفية الشاذة في مختلف مصادر المدونة اللغوية العربية المعتمدة في تقعيدها، وفي مقدمة هذه المصادر القرآن الكريم وقراءاته، وكلام العرب؛ شعره ونثره، وكان من متطلبات العمل العناية بتصور النحاة للظواهر اللغوية الواردة في الشعر وغير المقيسة في النثر، وهو ما عرف بالضرائر الشعرية التي تطلَّبَ الحديثُ عنها العنايةَ بالعلاقة بين الشاعر والمرجعية اللغوية عامة، كما تطلب العناية بالخصوصية اللغوية التي يتحلى بها الشاعر وبدواعي هذه الخصوصية وأمدائها ومعالمها، ودور الشـــاعر في تحديد معالم اللغة عامة، إلى غير ذلك من القضايا التي شُغِلَ بها فيما بعد كتاب «**اللغة الشعرية عند النحاة**»(١).

ومما حفز فيما بعد على العناية أكثر بطبيعة العلاقة بين الشاعر واللغة ما لوحظ من مواقف متطرفة لبعض المعنيين بالحداثة الشعرية العربية، فقد دعا بعض هؤلاء محكوما بدواع أيديولوجية، اتخذت من الاستجابة لمتطلبات الفعل الإبداعي لبوسا لها إلى الانعتاق من أسر قواعد العربية بدعوى أن هذه اللغة محكومةً بقواعدها هذه لا تساعد الشاعر على الإبداع الحقيقي، واستقر في الذهن أن ذلك على إطلاقه لا يؤيده المنجز الشعري العربي، ناهيك بأنه ليس في صالح الشعر الحريص على التواصل، ولا في صالح اللغة العربية عامة، وهو ما كان محورَ البحث الأول من أبحاث هذا الكتاب «**بنية اللغة الشعرية بين القدماء والمحدثين**» فقد رجَّح هذا البحث موقفا توفيقيا سعى إلى النأي عن التلفيق بالتدليل على طرحه بتناول نماذج تطبيقية لانحرافات لغوية موظَّفة في أمثلة شعرية مختارة، تدلِّلُ على أن الخصوصية اللغوية التي

---

(١) صدر بعمان عام ٢٠٠٧عن دار جرير للطباعة والنشر .

يتطلبها الفعل الشعري تتمثل في جانب منها بما بات يعرف بالانزياح، كما تدلِّلُ على أن ذلك لا يعني بالضرورة ما قد يُفْهَم من دعوة بعضهم إلى استباحة حرمات قواعد اللغة وتدميرها بدعوى الاستجابة لمتطلبات الفعل الإبداعي.

وتراءى من الممارسات الفعلية أن الراجِح في هذا السياق تَوجُّه، اتخذ من أحد مفاهيم الأسلوبية ظهيراً له، وهو أن الخصوصية اللغوية التي تستدعيها طبيعة العمل الإبداعي الشعري، لا تعني بالضرورة الانعتاق من أسر مرجعية القاعدة اللغوية، بقدر ما تعني استثماراً خاصاً بالمنشئ للطاقات اللغوية الكامنة(١) ابتداء بالصوت ومروراً بالمعجم والبنية الصرفية، والتركيب النحوي، وانتهاء بالعلاقات والقرائن النصية التي تتضافر في إنتاج أدبية النص، وهو ما دارت مباحث الكتاب التالية في فلكه، وسعت إلى التدليل عليه بمقاربات نظرية، وتطبيقات عملية، اتخذت نماذج لها من الشعر العمودي والحداثي، فكان بموجب ذلك **مبحث (وأشهد هاك اعترافي؛ قراءة في التشكيل اللغوي)** وهو تناولٌ نقدي لمجموعة الشاعر **الدكتور سعد الدين كليب**

---

(١) يرى إدوارد سابير أن الأسلوب ليس مطلقاً.... وأنه يستوحى من اللغة نفسها عندما تجري في مجاريها الطبيعية مع ما يكفي من اللهجة الفردية للسماح لشخصية الفنان بأن تشعر بذاتها بوصفها حضوراً، وليس بهلوانية. إدوارد سابير وآخرون، اللغة والخطاب الأدبي: مقالات لغوية في الأدب، الدار البيضاء - بيروت، المركز الثقافي العربي ١٩٩٣، ص٣٥. ويرى تودروف أن الأدب لا يمكن أن يكون إلا توسيعا لبعض خصائص اللغة..... وأن حقلاً أكاديمياً بكامله هو الأسلوبية تم إيجاده على الحدود المشتركة للدراسات الأدبية وعلم اللغة..... ويقول فالري: ليس الأدب إلا امتداداً لبعض خصائص اللغة. انظر : المصدر نفسه ص ٤١، ٥٢، وعبد الله صوله، اللسانيات والأسلوبية [في] مجلة الموقف الأدبي . ع .١٣٥-١٣٦، ص١٤٦-١٤٧.

الموسومة بــ«وأشهد هاك اعترافي» كما كانت **(تداعيات من وحي الشاهدة)** وهي دراسة معنية بمجموعة **الشاعر رضوان السح (شاهدة قبر)** ودراسة أخرى عنوانها **(في التحليل النحوي للنص الشعري)** وهي مهاد نظري، يقدم تصوراً لطبيعة خصوصية اللغة الشعرية مشفوعاً بتطبيق عملي، يوضِّح هذا التصوُّر، ويدلِّل عليه، وذلك بتناول قصيدة **(قذى بعينكِ) للخنساء.**

وشبيه بهذا الصنيع **(اللغة الشعرية بين نمطية نحو الجملة، وتعددية نحو النص)** فقد شُغِلَتْ الدراسة النظرية في هذا البحث ببيان رؤية كل من نحو الجملة ونحو النص لطبيعة اللغة الشعرية، أما الجانب التطبيقي في هذا البحث فتناول قصيدة **(واحرَّ قلباه) للمتنبي** تناولاً نقدياً نحوياً مستفيداً - شأنه شأنُ سائر هذه الممارسات التطبيقية - من المنجز النحوي والبلاغي، ومستنيراً بمعطى الدرس اللساني الحديث، ولا سيما لسانيات النص، أو نحو النص في تصوره للنظرية النصية.

والذي انتهت إليه هذه البحوث، وأرادت التدليل عليه نظرياً وعملياً أمران، أولهما ما سبقت الإشارة إليه من أن الخصوصية اللغوية التي تتطلبها طبيعة اللغة الأدبية عامة والشعرية خاصة لا تقتضي استباحة القاعدة اللغوية، بقدر ما تعني استثماراً خاصاً بالشاعر لطاقات اللغة ابتداء بالصوت ومروراً بالمعجم والبنية الصرفية، والتركيب النحوي، وانتهاءً بالعلاقات والقرائن النصية المتضافرة في إنتاج أدبية النص كما قلنا، أما ثاني الأمرين اللذين انتهت إليهما دراسات هذا الكتاب، فهو الاعتقاد بأن التحليل النحوي للشعر أكثرُ مناهج نقد الشعر شمولا وديمومة وأقدرها على سبر أغوار النص، وذلك بالمفهوم العام لمصطلح النحو الذي يشمل مستويات اللغة كافة؛ الصوتية والمعجمية والصرفية والنحوية والدلالية، وقد تجلى تصور هذا المنهج بأجلى

معالمه النظرية والتطبيقية في (**اللغة الشعرية بين نمطية نحو الجملة، وتعددية نحو النص**) فقد تراءى لهذا البحث أن التحليل النحوي النصي للشعر في ضوء ما يعرف بلسانيات النص أو نحو النص على ما في قضاياه من غموض واختلافات **ضرورة منهجية علمية** لفهم الكثير من معطيات الظاهرة اللغوية وآلية عملها، ولفهم خفايا عالم الشعر وآلية عمله، فالراجح أن (اللغة - كما يقول تودروف - بالنسبة إلى الأدب هي المبدأ والمعاد هي نقطة انطلاقه ونقطة وصوله على السواء، اللغة تضفي على الأدب صيغتها المجردة كما تضفي عليه مادتها المحسوسة... فالأدب ليس مجرد الحقل الأول الذي تمكن دراسته ابتداء من اللغة، بل إنه الحقل الذي يمكن لمعرفته أن تسلط ضوءاً جديداً على خواص اللغة نفسها... يتضح من هذا المنظور أن معرفة الأدب ستتبع مساراً موازياً للمسار الذي تتبعه اللغة)[1] علماً أن الأثر الأدبي - كما يقول سبيترز - فيه أمران: العلامة اللغوية، وروح الكاتب، والعلاقة بين الأمرين وثيقة على نحو لا يمكن معه أن نفصل أحدهما عن الآخر، ويمكن النفاذ إلى روح النص عن طريق لغته[2] وذلك مع الاعتقاد - خلافاً لبعضهم كما سنرى - بأن ظواهر أسلوبية محددة في النص، أو عناصر لغوية محددة - بغض النظر عن الاختلاف في تحديدها - **هي المسؤولة نوعياً عمَّا فيه من الشعرية**، وأما سائر مكوناته اللغوية مما يمكن أن يكون مشتركاً بين المنشئ وغيره، أو بين اللغة الفنية واللغة النفعية فيمكن تسميته بالعناصر اللغوية المحايدة فنياً إلى حدٍّ ما، وهذا يفضي إلى عدم التكلف والاعتساف في ربط

---

(١) إدوارد سابير وآخرون، مصدر سابق ص٤٢-٤٣.

(٢) انظر: عبد الفتاح المصري، أسلوبية الفرد [في] مجلة الموقف الأدبي. ع ١٣٥-١٣٦، ص ١٥٤.

كل عنصر من مكونات النص اللغوية بما فيه من القيم الجمالية أو الشعرية، كما يبيح للمحلل الولوجَ إلى عالم النص من المدخل الذي يراه مناسباً، الأمر الذي لا يتم إلا بمعاشرة النص إلى أن يحدث عند المحلل ما يشبه الومضة الذهنية الخاطفة التي تهديه إلى المسلك الذي عليه أن يسلكه[١] للوصل إلى جمالية النص وتذوقها والكشف عنها، وذلك بربطها بحواملها اللغوية ربطاً سيمائياً نفسياً، أو نصياً نفسياً[٢] وفي ذلك ما فيه من منهجية تأملية متحررة[٣] تقوم في المقام الأول على التداعي الذي يتنافى والمواقف السابقة كما يتنافى ومنح امتياز سابق لأي عنصر من عناصر النص المحلل[٤]، وهي بلا شك منهجية حريصة على إعادة النظر في أدواتها وآلياتها، وإغناء هذه الأدوات والآليات، مما يجعلها دائما تستجيب للخصوصيات المميِّزة للنصوص. ولا شك أنه لا[٥] يمكن أيَّ دارس أو أيَّ منهج أن يحيط بفضاء النص الجمالي، لأن المتلقي محكوم بطاقته على التلقي، كما أنه محكوم بضوابط منهج تلقيه وبحدود رؤيته في هذا التلقي، لذا يظل في النص للآخرين ما يفطنون إليه.

---

(١) انظر: المصدر السابق، ص ١٥٤.

(٢) انظر مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، رضوان الظاظا (مترجم)، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٧، ص ٧٢-٧٣.

(٣) هذا مما دعا إليه سبيتزر، وستاروبنسكي، انظر: عبد الفتاح المصري، مصدر سابق، ص ١٥٩، وجان ستاروبنسكي، النقد والأدب. دمشق وزارة الثقافة، ١٩٧٦، ص٦٠.

(٤) انظر : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مصدر سابق، ص٦٤.

(٥) انظر: عبد الكريم الحسين، التكوين الجمالي: الصورة ومصادرها في قصيدة «قذى بعينك» للخنساء [في] مجلة التراث العربي.ع١١٤، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب، ص١٣٩. وسعد الدين كليب، المدخل إلى التجربة الجمالية، دمشق، وزارة الثقافة، ٢٠١١، ص١٢-١٣.

واللافت أن للمنهج النحوي في تحليل الشعر حضوراً جسر إلى حد بعيد الهوة بين المختصين بالدرس الأدبي من جهة والمختصين بالدرس اللغوي والنحوي من جهة أخرى، فقد تجد أكاديمياً مختصاً بالنحو العربي كالدكتور محمد حماسة عبد اللطيف[١] مشغولاً بنقد الشعر بأدوات نحوية في المقام الأول، كما ترى مختصاً بالأدب كالدكتور وهب أحمد رومية يتبع في نقد الشعر منهجاً لغوياً كما في (التشكيل اللغوي في شعر الأمير عبد القادر الجزائري)[٢].

وما جاء به كتابنا هذا محاولات في هذا الميدان من الدرس النقدي، فالظاهر أن التحليل النحوي للشعر يضمن لنقدنا سمات ثلاثاً، أولاها قدر من الموضوعية والمنهجية المحكومة بالمعـــارف اللغوية، وبالقيم الإيحائية للعناصر اللغوية بمختلف مستوياتها الصوتية والمعجمية والصرفية والتركيبية والدلالية، وهذا ما يفضي بنا إلى السمة الثانية، وهي إضفاء المزيد من الخصوصية على ممارسة الفعل النقدي، والنأي به عن أن يكون أصداء مباشرة متباينة ومتناقضة للتيارات النقدية الوافدة على كثرتها وتباينها وتناقضها، ومما يعزز هذه الخصوصية السمة الثالثة من هذه السمات التي يضفيها التحليل النحوي للشعر على الممارسة النقدية، وهي ذاتية التذوق في تناول النص الشعري تناولا لغويا، ذلك أن الدارس مهما تحرى الموضوعية في نقده يبقى عرضة للتأثر في تفاعله مع النصوص بخصوصية تجربته اللغوية وخصوصية

---

(١) عرضنا لمعالم من اهتمامه هذا في اثنين من بحوث هذا الكتاب هما (في التحليل النحوي للنص الشعري) و(اللغة الشعرية بين نمطية نحو الجملة وتعددية نحو النص).

(٢) انظر: وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٦، ص ٢٦٧.

تكوينه المعرفي والثقافي والجمالي، فالنص الشعري نص جمالي في المقام الأول، وغنى الجمالي يتوقف[1] على غنى الذات مرسلة ومتلقية.

وغني عن التأكيد أن هذا المنهج يتطلب في شخص الناقد الجمع بين أشياء، من الصعب أو النادر أن يُجْمَعَ بينها، فهو مطالب بالوقوف على ميادين معرفية متعددة ومتنوعة كالمعارف اللغوية اللسانية العامة - ولا سيما الأسلوبية - والمعارف اللغوية والبلاغية الخاصة بلغة الشعر المدروس[2]، والمعارف النقدية والأدبية، وأهم من ذلك كله امتلاك ذائقة[3] تمكن صاحبها من التفاعل مع العناصر اللغوية المنجزة لجمالية النص والحاملة لها، ولأنه من الصعب أو النادر أن تتوافر على أكمل وجه هذه الأدوات النقدية في شخص الدارس كان من المُسَوَّغ والمشروع الإحساسُ بالتهيُّب أو القلقِ البحثي لدى مواجهة النص، على أن ما يوطن النفس في هذا الموقف هو أن الجيولوجي القادر على تحديد أماكن المعادن، وعلى تصور تموضعها في طبقات الأرض لا يضيره ألا يكون دائما قادرا على استخراجها، فتحديد أماكن الأشياء وتصور آليات عملها خطوة أساسية في سبيل الوصول إليها.

ولله الحمد من قبل ومن بعد، حماة، خطاب ٢٠١١/٩/٩

---

(١) انظر: سعد الدين كليب، مصدر سابق، ص ٣٦، ١٠٣.

(٢) لذا نصّوا على أن الموهبة اللغوية إحدى موهبتين يحتاج المؤول إليهما للنفاذ إلى معنى النص، لذلك ولدور التزود بالمعارف اللغوية في نجاح تحليل النص الشعري. انظر: عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص ٣٤٧-٣٤٨.

(٣) يرى ألكسندر بوب أن العبقرية الحقة في الشعراء أمر نادر، والناقد القادر على التذوق الحقيقي نادر، كلاهما متشابه، يتلقى نوره من السماء، ذلك الذي ولد لينقد، وذاك الذي ولد ليكتب. انظر: أحمد محمد ويس، دراسات مختارة في نظرية الأدب، دمشق، دار كيوان، ص ٨١.

البحث الأول

بنية اللغة الشعرية بين القدماء والمحدثين

غنيٌّ عن البيان أن الشعر ظاهرة لغوية في وجودها، ولا سبيل إلى التأتي إليها إلا من جهة اللغة التي تتمثل بها عبقرية الإنسان، وتقوم بها ماهية الشعر[1]، أي أن الشعر فعالية لغوية في المقام الأول، فهو فنٌّ أداته الكلمة، لذا فجوهر الشعرية وسرّها في اللغة ابتداءً بالصوت ومروراً بالمفردة وانتهاءً بالتركيب، وإذا كان الشعر تجربة، فالكلام تجلٍّ لتلك التجربة، ولعواطف الشاعر، وأحاسيسه في تلك التجربة، فالشاعر يعي العالم جمالياً، ويعبّر عن هذا الوعي تعبيراً جمالياً، ومن هنا كان الشعر بنيةً لغوية معرفية جمالية، وتحليل بنية اللغة الشعرية يسمح بالكشف عن حيازة الشاعر الجمالية للعالم، أي يسمح بالربط بين اللغة والرؤيا، وإذا كانت اللغة في النثر العادي، أو العلمي، وسيلة للتعبير المباشر عن مقولة نرغب في إيصالها أو توضيحها، فإن اللغة في الشعر غاية فنية بقدر ما هي وسيلة تؤدي معنى، وتخلق فناً[2]،

---

(١) لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، القاهرة، ١٩٧٠، ص٥.

(٢) وهب رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، الكويت،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٦ ص٢٥-٢٦. وانظر: خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، دمشق ١٩٩١ص ٩٧.

لذا يحرص الخطاب العلمي، أو النثري العادي غاية الحرص على التقيد بما تواضع عليه أهل اللغة في حين يقوم الخطاب الأدبي عامةً، والشعري خاصةً على التخلّي بعض الشيء عن هذه المواضعات متحوّلاً بلغته إلى خلق جديد مغاير لما عليه أصول اللغة في النثر العادي، وهذا ما يعرف لدى نقاد الحداثة وشعرائها بالعدول، أو الانحراف، أو الانزياح الذي يُعدّ الشرط الضروريّ لكل شعر كما يقول جان كوهن[1].

بنية اللغة الشعرية عند المحدثين:

والمتبصّر بما هو رائجٌ عند نقاد الحداثة الشعرية العربية وشعرائها يدرك أن هذه المقولات انتشرت لديهم انتشار النار في الهشيم، فمن قائل: إن الشعر يقوم على خرق العادة اللغوية، إلى ناقد يدعو في حداثته إلى تدمير أمور عدة، وفي مقدمتها تدمير اللغة. ولا تعدم أن تجد من يحدّثك عن قصيدة نثرية حداثية تقوم على تكسير قواعد اللغة القديمة، وتخريب علاقاتها المتداولة، وقوانينها المعروفة[2].

فجمال لغة الشعر كما يقول أدونيس يعود إلى نظام المفردات وعلاقاتها بعضها ببعض، وهو نظام لا يتحكّم فيه النحو، بل الانفعال والتجربة[3]، وهذه

---

(١) انظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، محمد الوالي، ومحمد العمري (مترجمان)، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص ٢١.

(٢) انظر: نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٩٣ ص ٣٣، ١٠٥-١٠٨.

(٣) انظر: كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيروت، ١٩٨٦، ص١٤٨، ومحمد عزام، الحداثة الشعرية، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٥، ص ٣٥-٣٦

المقولات ونظائرها فيها من التعميم والمغالاة ما يجعل الانزياح في لغة الشعر دعوى مضلّلةً ما لم تتوضّح معالم هذا الانزياح، وحدوده الكمية والنوعية، وإلا تحوّل الشعر تنظيراً على الأقلّ إلى عبث لغوي مقصود لذاته، ولا يندر أن يكون ذلك بدوافع أيديولوجية مغرضة لها من الأهداف مالا يرتضيه المخلصون للغتنا العربية أولاً، ولدور الخطاب الشعري في المشهد الثقافي المعاصر ثانياً، فالانزياح اللغوي في الشعر كما تصوّره الطروح السابقة سلوك يجعل من اللغة الشعرية لغةً مختلفةً الاختلاف كلّه عن لغة الخطاب العادي أو العلمي وذلك بدعوى الحاجة الفنية إلى التوسّع في بنية اللغة الشعرية، وقد أشار إلى الخطر في غموض مفهوم مصطلح التوسع هذا أحد الدارسين قائلاً (إنه عند التأمل مصطلحٌ رحبٌ وغامضٌ وقابلٌ لأن يمتلئ بأي شيء)[١]. ولعل هذا الغموض المضلّل في دلالة هذا المصطلح هو الذي نبه كمال أبو ديب على خطورة اندياح دلالة مصطلح الانزياح في اللغة الشعرية، فأكد أن هذا الانزياح لا يصل إلى تحديد الشعرية في إطار الانحراف بلغة الشعر إلى لغة مختلفة مغايرة، لها قواعد نحوها الخاصة[٢]. وغني عن البيان أن الغرض من هذا التحفّظ الذي أبداه أبو ديب إنما هو الإبقاء على التواصل بين المبدع والمتلقّي، وهذا ما يفرض وجود عناصر لغوية مشتركة بين لغة الخطاب النثري العادي وبين لغة الخطاب الشعري إضافةً إلى وجود عناصر منزاحةٍ في الخطاب الشعري عمّا هي عليه في العرف اللغوي، فالخطاب الشعريُّ خطابٌ لغوي يفرّغ نفسه في قالب نظام اصطلاحي يشكّل بالضرورة

---

(١) حسين الواد، اللغة والشعر في ديوان أبي تمام، تونس، دار الجنوب للنشر، ١٩٩٧، ص ٥٣.

(٢) كمال أبو ديب، في الشعرية، بيروت، ١٩٨٧ ص ١٧.

عملية اتصال، وليس هناك من رسالة لا تتضمن عناصر مرجعيةً مهما كانت الرسالة مشحونةً بالقوة التعبيرية[١]. وهذه العناصر المرجعية تتآلف والعناصر المنزاحة الباثّة للدفق الشعري إلى عناصر أخرى في النص يسمّيها بعض النقاد عناصر لغويةً محايدةً فنياً حياداً إيجابياً[٢] . يمكّنها من استقبال الدفق الجمالي أو الشعري، وبثّه في المتلقي، فاللغة الفنية كما يقول أحد النقاد مزيجٌ من الطاقتين التعبيريتين المباشرة والإيحائية[٣]. وهذا ما يمكن أن نلمحه في قول الشاعر سعد الدين كليب[٤].

إيه فليبدأ الحلم من حيث شاء

فللحلم إزميله العبقري

فشعرية هذا التركيب فيما توحي به الذائقة تكمن في إسناد كلمة (إزميل) إلى الحلم، وإحلال كلمةٍ أخرى محلّ هذه الكلمة في التركيب يزيل ما فيه من شعرية، أو على الأقل يغيّر البعد الجمالي والدفق الشعري لهذا التركيب، فلو قيل: للحلم أسلوبه العبقري، أو أدواته العبقرية، أو أيّ شيء من هذه البدائل المألوفة في الكلام العادي لافتقد التركيب ما يوحي به الآن من التمرّد على

---

(١) مارك رشل، اكتساب اللغة، كمال بكداش، (مترجم)، بيروت، ١٩٨٤، ص ١٢٠.

(٢) يشير الدكتور صلاح فضل إلى تمييز العناصر اللغوية المحايدة من آليات التعبير التقني للأساليب الشعرية. انظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، بيروت، ١٩٩٦، ص ١١.

(٣) هو الدكتور مصطفى السعدني في كتابه، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، الاسكندرية ،١٩٩٠، ص١١٦.

(٤) سعد الدين كليب، وأشهد هاك اعترافي، دمشق، دار الينابيع، ١٩٩٣ص ١٤.

مالا يرتضيه الشاعر من معطيات حياته، ومن الرغبة في تغيير هذه المعطيات بأداة الشعر المعهودة، وهي الحلم، ولكنه هنا حلم ثوري مصرٌّ، وفي كلمة (إزميل) ما يؤيد هذا الذي نذهب إليه، فهو الأداة الحادّة المؤثرة في المواد الصّلبة القادرة على التغيير المؤكدة لثورية حلم الشاعر، وإصراره على التمرد والتغيير، وعدم الاستسلام، ولعل في اكتناه البنية الصوتية لهذه الكلمة ما يساعد على كشف ما نسبناه إليها من شاعرية وجمالية، فمقطعها الأول (إزميل) بهمزته وزايه يوحي بالشدة والإصرار والإزعاج على نحو يذكر بالإزعاج والشدة الكامنين في (تؤزّهم أزّاً) من قوله تعالى (ألم تر أنّا أرسلنا الشياطين على الكافرين تؤزّهم أزّا)[1] وكلّ ذلك يوحي بأن جمالية قول الشاعر: **فللحلم إزميله العبقري** تكمن في الاستخدام غير العادي وغير المألوف المتمثل بإسناد الإزميل إلى الحلم الذي اعتدنا أن ينسب إليه الرّهافة والعطف واللّين والتغضّن والانكسار، وأمّا سائر الوحدات اللغوية في هذا التركيب فعناصر عادية حيادية فنياً، قد تخلو من جماليتها وشاعريتها، أو قد يتغير أفق ذلك إذا ما استبدلنا بكلمة (إزميل) غيرها.

والتحفظ الآخر الذي يُحسُّ به الدارس حيال ما يعرف بالانزياح لدى نقاد الحداثة وشعرائها يتمثل بالتوقّف لدى حديثهم عن الانزياح على المستوى النحوي والصرفي والمستوى الدلالي وضروراته الفنية، فكثيراً ما يكتنف خطابهم النقديّ في هذا الصّدد التعميم وعدم التمييز بين مستويات الانزياح اللغوي في الشعر. فالقصيدة التي تنتحب بالجوع كما يقول الدكتور لطفي عبد البديع لا يرتجى لها أن تكون منظومة كحبّات العقد، فالمجاعة التي تعصف بالأحياء ليست إلا مهلكة تصرفهم من موت إلى موت، فلا وصف لها إلا بلغة تساوق حقيقته المقلوبة الماحقة[2].

---

(١) مريم، ٨٣/١٩.

(٢) لطفي عبد البديع، مرجع سابق، ص ١٠.

والذي يميل إليه المرء أن في هذا المقولة على مطابقة تعسفية بين الشكل والمضمون، إذ ليس من الضروري أن يعبّر عن واقع مضطرب، أو مختل بلغة مضطربة، أو مختلة حتى يكون التعبير عن هذا الواقع أميناً صادقاً. على أننا إذا سلمنا بأن حرص المقولة السابقة على مساوقة لغة القصيدة للواقع الذي تعبّر عنه نابعٌ عن دواعٍ فنية، فإنه لمن السذاجة ألا نعزو إلى دواع أيديولوجية فخر بعض أنصار الحداثة الشعرية بأن يخطئ في اللغة العربية(١).

والجدير بالذكر أن الدكتور صلاح فضل أشار إلى أهمية العلاقات النحوية في تحديد معالم الرؤيا الشعرية، فقال: ندرك أهمية فكرة توظيف العلاقات النحوية على المستوى الدلالي لخلق نماذج الرؤيا الشعرية للعالم، وهذا يكشف خطأ النظرة الأحادية التي تحصر الشعرية في الخواص التصويرية والرمزية للنص متجاهلة بقية الأبنية المؤسّسة للدلالة الكلية، ومن أنشطها البنية النحوية٢، ويشير ناقد آخر إلى أهمية تعرّف البنية النحوية في التعبير عن الرؤيا الشعرية، وفي تعرُّف معالم هذه الرؤية بقوله: (لا بد من تعانق النحو مع النص الأدبي، والانطلاق من النحو في تفسير النص الشعري، إذ إن النص لا يمكن أن يتنصّص إلا بفتل جديلة من البنية النحوية، والمفردات، وهذه الجديلة هي التي تخلق سياقاً لغوياً خاصاً بالنص نفسه،

---

(١) انظر: نعيم اليافي، مصدر سابق، ص ١١٢، ١٢٢، حيث ذكر الدكتور اليافي أن بعض أنصار الحداثة الشعرية العربية يفخر إذ يخطئ باللغة العربية.وانظر: عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة ،الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص ١٢٧حيث ذُكِر أن بعض الحداثيين العرب يسخرون ممن يحتكم إلى اللغة العربية وقواعدها .

(٢) صلاح فضل، أساليب الشعرية، مصدر سابق، ص ١٣٨.

وعند محاولة فهم النص وتحليله لابد من فهم بنائه النحوي على مستوى الجملة أولاً، وعلى مستوى النص كلّه ثانياً)[١].

واللافت أن رفض القواعد النحوية هو أحد المفاهيم التي دارت حولها على استحياء الحداثة العربية الأولى، وأوغلت فيه الحداثة الثانية، ثم دفعت هذا المفهوم إلى أقصى درجة تجارب الكتابة الجديدة كما يقول الدكتور نعيم اليافي[٢]، أما الدكتور كمال خير بك أحد نقاد الحداثة العربية وروادها فيشير إلى الإهمال الذي يبديه شعراء الحداثة لقواعد النحو، وإلى أنّ هذا الإهمال ناجم عن الجهل بهذه القواعد، وأحياناً عن قصد وإصرار بدعوى أن هذا الإهمال شكل من أشكال الهدم وإعادة البناء الذي يطمح الشاعر الحديث إلى تحريكه في اللغة العربية، لذا ربما وجدت من يدعو إلى التنصّل من قواعد هذه اللغة، وإلى التحدّث بلغة العامة اليومية رغبةً في أن تكون لغة الشعر لغة الحياة النابضة التي يعبّر عنها هذا الشعر[٣]. وكل ذلك مقولات لا تقوى على الصمود أمام المناقشة وخير دليلٍ على ذلك أن رأس المنظّرين لها في مرحلة من هذا القرن وهو يوسف الخال تراجع عنها فيما بعد لما لاحظه من القطيعة بين المبدع والمتلقي نتيجة التخلي عن القواعد المتواضع عليها، لذلك ينصح الخال نفسه الشاعر الأصيل بأن يعترف بقواعد لغته وأصولها، وبمبادئ الأساليب الشعرية المتأثرة بهذه اللغة المتوارثة في تاريخها الأدبي، وفي الوقت ذاته يأخذ لنفسه قدراً كافياً من الحرية لتطويع هذه القواعد، والأساليب، ونفخ شخصيته فيها[٤] .

---

(١) محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، القاهرة، ١٩٩٢، ص٧١.

(٢) انظر: نعيم اليافي، مصدر سابق، ص٢٢٧.

(٣) انظر: كمال خير بيك، مصدر سابق، ص١٤٩، ١٥٠.

(٤) انظر: المصدر السابق، ص ١١٦-١١٧، وعبد الله أحمد المهنا، الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، [في] مجلة عالم الفكر، ع٣، مج ٩، ص ٥-٤٦، ولاسيما ص ٢٩-٣٠.

والجدير بالذكر أن اضطراب العوالم الداخلية والخارجية التي يصدر عنها الشاعر في تجربته لا يعني بالضرورة أن تكون لغة مضطربة اضطراب هذه العوالم إذا ما كان الشاعر مطبوعاً ممتلكاً لأدوات فنه، فالشاعر المطبوع كما يقول المبرد (٢٨٥هـ) أشدّ على الكلام اقتداراً، وأكثر تسمّحاً، وأقل معاناةً، وأبطأ معاسرةً[١]. ذلك أنه يعتمد على طبعه وحدسه الفني الذي يمكّنه من المضي إلى مراده، ويرشده إلى تشكيل المادة اللغوية وليس من الضروري كما قلنا أن يكون هذا التشكيل مضطرباً اضطراب العوالم المادية والنفسية التي يصدر عنها الشاعر. فاللغة كما يرى المعنيون بعلم النفس اللغوي لا تشكل شرط التنظيم الإدراكي، ولكنها تنقي هذا التنظيم وتضخمه[٢]، وهذا يؤنس بما يُروى من أن بشار بن برد سئل (بِمَ فُقْتَ عمرك، وسبقت أهل عصرك في حسن معاني الشعر، وتهذيب ألفاظه ؟ فقال: لأني لم أقل كل ما تورده عليّ قريحتي ويناجيني به طبعي، ويبعثه فكري، ونظرت إلى مغارس الفطن، ومعادن الحقائق ولطائف التشبيهات، فسرت إليها بفهم جيد، وغريزة قوية، فأحكمت سبرها وانتقيت سرّها، وكشفت عن حقائقها، واحترزت من متكلّفها، ولا والله ما ملك قيادي قطّ الإعجاب بشيء مما آتي به[٣]، وهذا يعني أن يتعهّد الشاعر خطابه الشعري بضرب من الصيانة اللغوية العفوية المتمثلة بتكوينه المعرفي اللغوي الثقافي العام الذي يصدر عنه، فالصرخة ينطلق بها الصوت اندهاشاً وطرباً، وبينها وبين الشعر وشيجة نسب وثقى، وترجمتها

---

(١) أبو العباس المبرد، الكامل، بيروت، دار المعارف، ص ٦٠.

(٢) مارك رشل، اكتساب، مصدر سابق، ص١٢١.

(٣) أبو إسحاق إبراهيم بن علي البجاوي، زهر الآداب، وثمر الألباب، القاهرة، الباب الحلبي وشركاه، ص ١١٠/١.

إلى كلام بدلاً من الاكتفاء بها هو الأصل الذي ينبجس منه الشعر[١]، على أن هذا لا ينفي أن الشاعر الحقّ المكوّن تكويناً لغوياً وثقافياً ناضجاً لا يتلقّى اللغة كمادة يتصرّف فيها وكأنها معطاة من قبل، بل إنه هو الذي يبدأ بجعلها ممكنة، لأنه أمير الكلام، وإمارته هذه ناجمة عن امتلاكه ناصية لغته، وتمثّله لأسرارها، ولطاقاتها التعبيرية بفعل الدربة المؤازرة للطبع، فالطبع مجرد طاقة كامنة تتجلى في شكل تهيؤ للإبداع، وتبقى هذه القدرة مستسرّة ما لم تسعفها الدربة التي تمكّن الشاعر من النّفاذ إلى القوانين التوليدية التي ينهض عليها الخطاب الشعري وإذا كان الطبع يمكّن الشاعر من التهيؤ للنفاذ إلى ما في صلب النظام اللغوي من قوانين فإن الدربة هي التي تضع الطبع على عتبات تلك القوانين[٢]، ولا تقف الدربة عند هذه الحدود، بل تتجاوزها، وتؤدي إلى نتيجة أخرى غاية في الأهمية، إنها تولّد ملكةً جديدةً ترفد الطبع وتبلوره، وتتجلى هذه الملكة بالقدرة على الكتابة الواعية، مما جعل الشاعر حاضراً في نتاجه، إنه قادر على تعديل ذلك النتاج إبّان عملية الخلق ذاتها[٣]، فالشعر فعل واعٍ، ولو لم يكن كذلك لكان هذيان المجانين وكلام الحمقى شعراً، والشاعر الحق هو الذي يدرك أن للغة قوانين ونظماً لا تكون اللغة إلا بها، ولا يتمكن من التواصل مع الآخر إلا من خلالها، ولكنه يفطن في الوقت نفسه إلى أن اللغة تسمح من حيث تشمس، وتبيح من حيث تحجر وتحرم، فالنفاذ من الممنوع إلى المباح به يتميز الشاعر عن الشاعر[٤].

---

(١) حسين الواد، مصدر سابق، ص ٧٨.

(٢) محمد لطفي اليوسف، الشعر والشعرية، تونس، الدار العربية للكتاب، ١٩٩٢،ص ١٣٧-١٣٨.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٩.

(٤) حسين الواد، مصدر سابق، ص ١٩٠.

وفي ضوء ذلك كله يمكن أن نفهم دعوة غير واحد من نقاد الحداثة الشعرية إلى لغة شعرية متّزنة أصيلة مخلصة للعربية بقدر إخلاصها للخطاب الشعري في المشهد الثقافي، فعلى الشاعر كما يرى الدكتور وهب رومية أن يخلق علاقاتٍ لغويةً جديدةً دون أن يُخلّ بقوانين اللغة وأنظمتها، وأن يزلزل التقاليد الأدبية، أو يخلخلها، أو يعدّلها وفق الحاجة[١]، وفي هذا الصدد يقول الدكتور نعيم اليافي: أنا مع التطور والتجديد والحداثة الشعرية إلى آخر مدى شريطة أن يتم ذلك ضمن خصوصيتي القومية، وتراثي الثقافي، ولغتي العربية[٢]، أما نازك الملائكة فتقول: نحن نرفض بقوة وصراحة أن يبيح الشاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو، إنّ كلّ خروج على القواعد المعتبرة ينقص تعبيرية الشعر[٣]، وقريبٌ من ذلك ما سيأتي فيما بعد عن الدكتور محمد غنيمي هلال، والدكتور كمال خير بك مما يشير إلى الإهمال الذي يبديه شعراء الحداثة لقواعد النحو. والإهمال الناجم عن الجهل بهذه القواعد.

واللافت في الحديث عن لغة الشعر الحديث تصوّر أدونيس لعلاقة الألفاظ بدلالاتها، فمن المسلّم به ما يتردد لدى نقاد الحداثة الشعرية، وشعرائها من أن دور الكلمة في القصيدة هو البوح والإيحاء الكلي الاحتمالي، وغير المحدد، وأنها أي الكلمة ليست مطالبة دائماً بالدلالة الواضحة المحددة الأحادية الاتجاه، فاللغة الشعرية ذات طبيعة خاصة تعتمد اعتماداً كبيراً على الألوان والظلال المختلفة التي تثيرها الكلمات، وهذا كلّه مقبول مستساغ على ألاّ

---

(١) وهب رومية، شعرنا القديم، ص ١٨١. وإلى مثل ذلك ذهب محمد مفتاح في كتابه (تحليل الخطاب الشعري)، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص٤٠-٤١.

(٢) نعيم اليافي، مصدر سابق، ص١١٥، وانظر: ١١٠ منه.

(٣) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ١٩٧٨، ص ٣٢٢.

تنبتّ الكلمات كلّياً عما يربطها بما لها من الدلالات الثقافية والاجتماعية العرفية العامة والمتنوعة التي اختلفت عليها في تاريخ تطورها الطويل، وإلاّ صارت كلمةً ذات دلالة حادثة كلّياً قائمةً على الاصطلاح مع الذات علماً أن اللغة منظومةٌ اجتماعيةٌ قائمةٌ على المواضعة، وأن التقيد بهذه المواضعة في الخطاب الأدبي عامة، والشعري خاصة يضمر كما هو معروف، وفي هذا السياق يشير أحمد عبد المعطي حجازي إلى مستويين في لغة الإبداع الشعري، المستوى العام المشترك، والمستوى المجازي، فما دام الشاعر يلجأ إلى استخدام الألفاظ والتراكيب التي يستعملها البائع والصحفي فلا بد أن تتضمن قصيدته عناصر مشتركة بينه وبين لغة هؤلاء الناس، وأما المستوى الآخر فهو الطبيعة المجازية للغة القصيدة[(١)]، وغني عن البيان أن كلام حجازي هذا وغيره[(٢)]، ممن حرصوا على تحقيق معادلة تلاحم التجاوزي والنمطي في قصيدة الحداثة قائم على أن الشعر في نهاية المطاف فن أداته اللغة، واللغة منظومة تواضعية، ومتى افتقدت هذه السمة في الخطاب حدثت القطيعة، وتعسر أو تعذر التواصل بين المبدع والمتلقي، وما لم تكن للقصيدة دلالة ما كفّت عن كونها قصيدة لأنها لم تعد لغة[(٣)]، فوجود ميثاق بين المبدع والمتلقي، أو قسطٍ مشترك من التقاليد الأدبية ومن المعاني ضروري لنجاح العملية التواصلية[(٤)]، فالشعر مؤسّسة تستمد شرعيتها من التاريخ الثقافي، ولا

---

(١) انظر:عبد الله أحمد المهنا، مصدر سابق، ص ٤-٣.

(٢) انظر: علاء الدين رمضان السيد، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٦، ص٢٤-٢٦.

(٣) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، مصدر سابق، ص ٢١.

(٤) محمد مفتاح، مصدر سابق، ص ١٣٥.

دلالة لأي نتاج شعري إلا ضمن تاريخ أدبي ثقافي محدد، فالمعنى كما يقول أصحاب نظرية التلقي إنما تحدّده الأعراف والمواضعات التي تحيط بمتلقي النص وقارئه[١]، والجدير بالذكر أنه بغياب هذه المواضعات، أو ذلك القسط المشترك وذلك الميثاق يفسّر جان كوهن الطلاق الذي يشكو منه الشعراء المعاصرون، فيقول هناك درجة انزياح حرجة مختلفة دون شك من قارئ إلى آخر، ولكننا نستطيع اعتماداً على الإحصاء تعيين قيمةٍ متوسطة، بتجاوزها تكف القصيدة عن إنجاز وظيفتها باعتبارها لغة دالة وربما كان الطلاق الحاصل بين الشعر المعاصر والجمهور بسبب تجاوز الشعر هذه العتبة بسهولة، ذلك الطلاق الذي يشكو منه الشعراء الشباب المعاصرون[٢]، وهذا يلاحظ في الشعر التجريدي الذي يقوم على نزع الدلالات المعتادة للكلمات، وإضفاء معانٍ جديدة عليها دون أن يكون لهذه الدلالات مرجعية أخرى سوى التجربة اللغوية الشعرية ذاتها[٣]، مما يعني أن الشعر التجريدي أداته كلمات تتمتع بنكهة العري كما هو الحال عند رأس هذا الاتجاه أدونيس[٤] الذي يقوم أسلوبه كما يقول نقاده على (التحرّر من جملة الأنساق الأيديولوجية سواء أكانت تاريخية أم معاصرة، والعمل على تحضير اللغة بطريقة متميزة يفصلها عن ماضيها الجماعي قدر وسعه)[٥]، يقول أدونيس : (أول ما أعمله أفرغ هذه اللغة من محتواها، وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرج عن معناها

---

(١) روبرت هولب، نظرية التلقي، النادي الأدبي القافي بجدة، ص٢٤٣.

(٢) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، مصدر سابق، ص ٣١.

(٣) صلاح فضل، أساليب الشعرية، مصدر سابق، ص١٩٢.

(٤) انظر: كمال خير بيك، مصدر سابق، ص ١٣١.

(٥) صلاح فضل، أساليب الشعرية، ص ١٨٧.

الأصلي)، وكلام أدونيس هـــذا يذكر بتأكيد الناقد يوسف سامي اليوسف غير مرة أن تنظيرات أدونيس مفتعلة لأنها تقوم على المبالغة، وعلى التطرف[١]، وأن من مواقف أدونيس المفتعلة قوله: (إن اللغة التي يريدها لغة بنوّةٍ لا أبوةٍ، لغة آتٍ لا ماضٍ)[٢] يضاف إلى ما قاله هذا الناقد أن أدونيس مفرط التفاؤل في تنظيره هذا بقدرة الشاعر علـــى التحكم بدلالة ألفاظه وشحنها بالرسالة التي يبغي إيصالها، (فالكاتب يصوغ النصّ حسب معجمه الألسني، وكلّ كلمة في هذا المعجم تحمل معها تاريخاً مديداً ومتنوعاً، وعى الكاتب بعضه، وغاب عنه بعضه الآخر، ولكن هذا الغائب، إنما غاب عن ذهن الكاتب، ولم يغب عن الكلمة التي تظل حبلى بكل تاريخياتها، والقارئ حينما يستقبل النص فإنّه يتلقاه حسب معجمه، وقد يمدّه هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفةٍ عن تلك التي وعاها الكاتب حين أبدع نصّه، من هنا تتنوّع الدلالة، وتتضاعف، ويتمكن النصّ من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ، وتختلف هذه القيم، وتتنوع بين قارئ وآخر، بل عند قارئ واحد في أزمنة متفاوتة)[٣]، وهذا يعني أنه ليس للشاعر قدرة على التحكم بدلالات ألفاظه على النحو الذي تصوره مقولة أدونيس الآنفة الذكر، والتي يصدر فيها كما يتراءى للدكتور صلاح فضل عن خلاصة رؤيته الخاصة للشعر، والحياة القائمة على التجريد لا على التعبير[٤]،

---

(١) يوسف سامي اليوسف، الشعر العربي المعاصر، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٠، ص ٢٢٧، ٢٣١.

(٢) المصدر السابق، ص٢٣٢ وانظر: أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر - بيروت ١٩٨٦، ص١١٤، ١١٥.

(٣) عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، جدة، النادي الأدبي الثقافي بجدة،١٩٨٥، ص ٧٩، وانظر: ص ٥٧ منه.

(٤) صلاح فضل، أساليب الشعرية، مصدر سابق، ص ١٩٣.

وهو ما يدل عليه قول أدونيس نفسه: العالم فنياً إشارة، العالم فنياً إذن ليس موجوداً في العالم، بل فيما وراءه، وهو بالضرورة نوع من التجريد، كلّ مبدعٍ بالكلمة أو بالخطّ لا يُعنى بما يراه إلا بوصفه عتبةً لما لا يراه، ولا تكمن أهمية الصورة في سطحها المرئي، بل في كونها عتبة لمعنىً ما وباباً يقود الناظر إلى ما وراء الغيب أو المجرّد سواء أكان في الذات، أو في الطبيعة[١]، ولا شك أن هذا النزوع الصوفي السوريالي المغالي هو الذي أفضى بأدونيس إلى التعامل مع الكلمة الشعرية تعاملاً إلغازياً قريباً من الاصطلاح مع الذات إن لم يكن كذلك تماماً، مما جعله يُغلق باب عالمه الشعري في انتظار قارئ المستقبل الذي قد يجيء كما يقول مختار علي أبو غالي[٢]، وكل ذلك جعل من أدونيس مؤسس نسق معرفي رؤيوي تجريدي تائه فيما هو حدسي وغرائبي، وميتافيزيقـــي، قاصر عن وعي الحداثة في نظر صاحب وعي الحداثة[٣]، ولا غروَ أن يكون الأمر كذلك لأن الغرض الأساس من الحداثة غرض تنويري، لذا كانت دعوة أدونيس إلى الرؤيا الحدسية والميتافيزيقية، والعمل بهذه الدعوة مدعاةً لنقد الكثير من النقاد والشعراء، ولاسيما القائلين بالواقعية كما يقول الدكتور سعد الدين كليب[٤]، فقد رفض هؤلاء هذا الطرح لمفهوم الرؤيا معتبرين أن الرؤيا الاجتماعية الثورية التي تتناغم وحركة الواقع هي الرؤيا الحقيقية التي على شعر الحداثة

---

(١) أدونيس، الصوفية السوريالية، بيروت١٩٩٢، ص ٢٠٢-٢٠٣.

(٢) انظر: مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،١٩٩٥ ص٣٦٤.

(٣) هو سعد الدين كليب، في كتابه وعي الحداثة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب،١٩٩٧ ص ١٩-٢٠.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٩.

أن يصدر عنها وأن يعمّقها في الواقع والنصّ معاً، ليس ثمة رؤيا يمكن أن تنفصل عن الرؤية، لهذا فدعوى التجاوز والتخطي التي يدّعيها شعراء الرؤيا ليست في حقيقتها سوى مقولة وهمية، لا أساس لها من الصحة[١] في نظر الدكتور كليب، في السياق نفسه يقول ناقد آخر: لا يدفعني الخطاب الشعريّ عند أدونيس تنظيراً على الأقل للتعاطف مع قضية الغموض التي تقودنا للوقوف عندما نسمع شاعراً مثل أدونيس يعترف بأنه يتعمد الإكثار من الانزياحات اللغوية، وأنه يدخل خطابه الشعري إلى الغموض محمّلاً القارئ، أو المتلقي مسؤولية عدم الارتقاء لمستوى الوصول إلى الدلالات المطلوبة في النص[٢].

بنية اللغة الشعرية عند القدماء:

والذي أود أن أعرض له فيما سيأتي هو أن ما لاحظناه في الحداثة الشعرية العربية المعاصرة من الدعوة إلى خصوصية اللغة الشعرية المتمثلة بالانزياح دعوى حديثة وافدة قد يكون لها من المعطيات التي اكتنفت ظروف نشأتها في مواطنها ما قد يفسّر هذا التطرّف وتلك المغالاة المتمثلين بعدم رعاية حرمة قواعد اللغة بقصد أو بغير قصد على اختلاف مستوياتها، وحداثة هذه الدعوى، ووفادتها فيما أقصد تتمثلان بهذا التطرف، وتلك المغالاة فقط، فخصوصية اللغة الشعرية من انفعالية، وتوليد وتجديد، وما لذلك من أثر في بنية اللغة أمر مألوف عند القدماء ممارسة وتنظيراً، لذلك تجد من يحدثك عما للأقسام العروضية في الوزن السداسي من أثر في البنية المورفولوجية

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٩.

(٢) علاء الدين رمضان السيد، مصدر سابق، ص ١٢٧.

لكلمات البيت في إلياذة هوميروس[١] ونقف على شيء من ذلك في الفكر اللغوي عند العرب، فهذا حمزة بن الحسن الأصبهاني (٣٥٠هـ) يرى أن الشعراء (لابدّ أن يدفعهم استيفاء حقوق الصنعة إلى عسف اللغة بفنون الحيلة لما يدخلونه من الحذف عنها، أو الزيادة فيها، ومرةً بتوليد الألفاظ على حسب ما تسمو إليه هممهم عند قرض الأشعار)[٢]، وأما ابن السراج (٣١٦ هـ) فيرى أنه ربما وجدت الشاعر من القدماء الفصحاء يحوجه الوزن إلى قلب البناء، أو يحتاج إلى المعنى، فيشتق له لفظاً يلتئم به شعره[٣]، ويخبرنا ابن جني (٣٩٢هـ) أن أصحابه كانوا يتعقّبون رؤبة وأباه، ويقولون: تهضّما اللغة، وولّداها، وتصرّفا فيها غير تصرف الأقحاح فيها[٤]، يضاف إلى ذلك أن الضرورة الشعرية في تراثنا على ما للباحث من تحفّظاتٍ[٥] على دواعي نشأتها، وعلى أصول عمل معظمهم بها تمثّل عند بعض أئمة العربية خاصة من خواصّ اللغة الشعرية، فهي ليست دائماً أمراً معيباً، بل ربما كانت مظهراً من مظاهر الاقتدار الفني[٦]، وهي نزوع لغوي موظّفٌ خاص بالشعر، ولعل

---

(١) والترج أونج، الشفاهية والكتابية، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٤، ص٢٢.

(٢) حمزة الأصبهاني، التنبيه على حدوث التصحيف، بغداد ١٩٦٧، ص ١٤٧-١٥٨.

(٣) ابن السرّاج، رسالة الاشتقاق، دمشق ١٩٧٣، ص ٢٨.

(٤) ابن جني، الخصائص ٢٩٨/٣، بيروت، ط٢، دار الهدى للطباعة، ص ٢٩٨/٣.

(٥) تتمثل هذه التحفّظات بأن حديث أئمة العربية عن الضرورة الشعرية في مرحلة النشأة خاصةً كان ناجماً عن حاجتهم إلى ما يسوّغون به خروج بعض الأبيات على أصولهم لا عن الوعي بالخصوصية الفنية الانفعالية للغة الشعر. انظر: محمد عبدو فلفل، اللغة الشعرية عند النحاة. عمان، دار جرير، ٢٠٠٧، ص ٨٩-٩٢.

(٦) انظر: أحمد محمد ويس، الضرورة الشعرية ومفهوم الانزياح [في] مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، ع ٦٨، دمشق ١٩٩٧، ص ١١٧-١١٨.

هذا ما يفهم من قول سيبويه (١٧٨هـ) (وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً)[١]، وربما اتضحت معالم الوجه الذي يحاوله الشاعر في الضرورة أكثر عند ابن جني (٣٩٢هـ) حيث يقول (متى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها وانخراق الأصول بها فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه، وإن دل على جوره وتعسفه فإنه من وجهٍ آخر مؤذن بصياله وتخمّطه، وليس بقاطع دليلٍ على ضعف لغته، ولا قصوره على اختيار الوجه الناطق بفصاحته، بل مثله في ذلك عندي مثل مجري الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضّروس حاسراً من غير احتشام، فهو وإن كان ملوماً في عنفه وتهالكه فإنه مشهود له بشجاعته، وفيض منته، ألا تراه لا يجهل أن لو تكفّر في سلاحه، أو اعتصم بلجام جواده لكان أقرب إلى النجاة، وأبعد عن الملحاة، لكنه جشم ما جشمه على علمه بما يعقب اقتحام مثله إدلالاً بقوة طبعه، ودلالةً على شهامة نفسه، ومثله سواء ما يحكى عن بعض الأجواد أنه قال: أيرى البخلاء أننا لا نجد بأموالنا ما يجدون بأموالهم، إننا نرى في الثناء بإنفاقها عوضاً من حفظها بإمساكها)[٢].

فابن جني في هذا النص لا يرى إتيان الشاعر بما يسمّى ضرورة معلماً من معالم الضعف اللغوي، بل يرى ارتكاب الشاعر للضرورة مغامرة لغوية تصوّره ثائراً منفعلاً بما يعتمل في نفسه غير عابئ بما تمنعه أصول اللغة، وما تبيحه إذا ما كان في ذلك ما يوحي بصدق تجربته، وعميق تأزمه النفسي، فالمغامرة اللغوية الممثّلة بالضرورة الشعرية كما تتراءى لابن جني تجلو ملابسات التجربة، وتحمل أبعادها النفسية، وتشبع نوازع هذه الأبعاد عند

---

(١) سيبويه، الكتاب، بيروت، عالم الكتب، ص ٣٢/١.

(٢) ابن جني، مصدر سابق، ص ٣٩٢/٢.

الشاعر كما تشبع المغامرة الحربية نوازع الفارس الشجاع إلى الظهور والإدلال بالشجاعة والقوة، وكما يشبع الجود بالمال رغبة الجواد في المدح والثناء، وكل أولئك لا يندر أن يتجاوزوا الحدود المرعية فيما يمارسونه بغية نوازع نفسية خاصة بكل منهم، ولم يربط ابن جني المغامرة اللغوية المتمثّلة بالضرورة الشعرية بإنجازها النفسي فحسب، بل وظفها في خدمة المعنى وتوضيح المراد، لذا تراه بعد أن عرض ما عرض في هذا الصدد يقول: (فاعرف بما ذكرنا حال ما يرد في معناه وأن الشاعر إذا أورد منه شيئاً فكأنه لأنسه بعلم غرضه وسفور مراده لم يرتكب صعباً، ولا جشم إلا أمماً، وافق ذلك قابلاً له، أو صادف غير آنس به، إلا أنه قد استرسل واثقاً، وبنى الأمر على أنه ليس ملتبساً)[1]، فابن جني يرى أن الشاعر في الضرورة يأتي بما يوحي بالمعنى المراد إيصاله سواءٌ أجاء هذا المعنى بقالب يُرضي المعنيين باللغة، أم لم يجئ، وكأني بابن جني في موقفه هذا يمهد الطريق لظهور مذهب في تراثنا لا يفسّر الضرورة بالحاجة إلى المحافظة على الوزن والقافية، بل بما يتطلبه المعنى المراد التعبير عنه، وفي ذلك يقول الإمام الشاطبي (٧٩٠هـ): (قد يكون للمعنى عبارتان أو أكثر: واحدة تلزم فيها الضرورة، إلا أنها مطابقة لمقتضى الحال، ولا شك أنهم في هذه الحال يرجعون إلى الضرورة، لأن اعتناءهم بالمعنى أشدّ من اعتنائهم باللفظ)[2]، ويبدو بوضوح ما أشرنا إليه قبل قليل من أن الضرورة الشعرية عند بعضهم ضرب من الاقتدار الفني فيما يراه بهاء الدين السبكي (٧٦٣هـ) من أن الضعف في الكلام نسبي، فالسبكي يرى أن (الضعف ربما كان في النثر دون

---

(١) ابن جني، مصدر سابق، ص ٣٩٣/٢.

(٢) انظر: عبد القادر البغدادي، خزانة الآداب، القاهرة ١٩٧٩- ١٩٨٦، ص ٣٤/١.

الشعر، لأن ضرورة الشعر كما تجيز ما ليس بجائز قد تقوي ما هو ضعيف، فعلى البياني أن يعتبر ذلك فربما كان الشيء فصيحاً في الشعر غير فصيح في النثر[1].

وقد عرض فلاسفة الحضارة العربية الإسلامية إلى خصوصية اللغة الشعرية، فقد قسّم أبو النصر الفارابي اللغة إلى قسمين، اللغة النمطية : وهي لغة البرهان أو العلم، واللغة التجاوزية: وهي لغة الخطابة أولاً ثم الشعر[2]، ويردّ ابن سينا الحيل في لغة الشعر إلى نسب بين الأجزاء[3]، فاللغة ذات الألفاظ الحقيقية المستولية تخالف اللغة الشعرية، إذ إن لغة الشعر ليست للتفهيم، بل للتعجيب كما يقول ابن سينا، أما ابن رشد فيرى أن فضيلة القول الشعري أن يكون مؤلّفاً من الأسماء المستولية، ومن تلك الأنواع الأخر المنقولة الغريبة والمغيّرة، والشاعر حيث يريد الإيضاح يأتي بالأسماء المستولية، وحيث يريد التعجب والإلذاذ يأتي بالصنف الآخر من الأسماء، وكأن الشاعر يجب ألا يفرط في الأسماء غير المستولية فيخرج إلى حدّ الرمز، وألا يفرط في الأسماء المستولية، فيخرج عن طريق الشعر إلى الكلام المتعارف[4].

---

(١) بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، طبع مع مختصر السعيد التفتازاني على تخليص المفتاح، بولاق، المطبعة الأميرية ١٣١٧هـ، ص١/٩٩.

(٢) أرسطو، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، شكري محمد عياد (مترجم، ومحقق)، ص ١٩٨.

(٣) انظر: علاء الدين رمضان السيد، مصدر سابق، ص ٣٥.

(٤) ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، ص ١١٦-١١٧.

وبعد فلابد من الإشارة إلى أن خصوصية اللغة الشعرية، أو مغايرتها مألوف الكلام المنثور العادي سواء أأسميناها ضروة، أم انزياحاً، أم عدولاً أم انحرافاً (مظهر واضح تتجلى فيه الفردية الفنية بشكل بارز[١]، ومهمة النقد الكشف عن البعد الجمالي، أو الفني لهذه المغايرة التي إذا لم يكن لها فاعلية فنية عُدّت قصوراً في تمثّل الشاعر للغته، وفي قدراته على توظيفها، وحسن استثمارها فنياً جمالياً.

نماذج تطبيقية

وهذه يقتضينا أن نحسن الظن ما أمكن بالشعراء المتمرسين، وألا ننظر إليهم دائماً بمنظار التصويب والتخطئة، بل نحاول استكشاف أسرار تراكيبهم التي تبدو من وجهة نظرنا مخالفةً لما هو مألوف، فربما عمدوا إلى هذه التراكيب سعياً وراء معنى متساوقٍ مع المعنى الشعري للقصيدة[٢]، وقد يكون من ذلك ما نقف عليه أحياناً عند الشعراء من حذف للفاعل مع أنه عمدة، لا تقوم الجملة الفعلية إلا به، ومع ذلك حذفوه، وهذا الحذف يفسّر أحياناً بعدم تعلّق عرض الشاعر بذكر من قام بالفعل الذي يخبرنا به، فيرى البلاغة في حذف ما لا غرض له في ذكره، وربّ حذف أبلغ من ذكر كما يقول عبد القاهر الجرجاني[٣]، وهذا ما يمكن أن نلمسه في قول النابغة الذبياني[٤]:

---

(١) صلاح فضل، أساليب الشعرية، مصدر سابق، ص ٣٢.

(٢) محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، مصدر سابق، ص ٢٤.

(٣) انظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، محمد رشيد رضا بيروت، دار المعرفة،١٩٨١، ص ١٢.

(٤) الخطيب التبريزي، شرح القصائد العشر ص (٤٤٤-٤٤٨)، بيروت، ط٤، دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٠، ص ٤٤٤-٤٤٨.

يا دار مية بالعليـــاء، فالـــسَّند	**أقوتْ وطال عليها سالفُ الأبـــدِ**
وقفت فيها أصيلاً كي أســـائلَها	**عَيَّتْ جواباً، وما بالربع من أحدِ**
إلا أواريَ لأيـــاً مـــا أبيِّنُهـــا	**والنؤيُ كالحوض بالمظلومة الجَلَدِ**
ردَّت عليـــه أقاصـــيْه ولبَّـــده	**ضَرْبُ الوليدةِ بالمسحاة في الثَّـــأدِ**

ففي البيت الأخير روي (ردّت)[١] بالمبنى للمعلوم، ونصب (أقاصيه) بفتحة مقدرة، وفي ذلك محظوران من حيث النحو، أولهما إسكان حرف الإعراب المفتوح وهو الياء في (أقاصيه) وهذه ضرورة، وثانيهما إضمار فاعل (ردّت) وجعله ضميراً غير مفسر باسم ظاهر متقدم، وهذا فيما أميل إليه حذف للفاعل لا إضمار له، وجعله ضميراً مستتراً مفسّراً باسم ظاهر مقدّرٍ احتيال من النحاة لأنهم لا يجيزون حذف الفاعل، لأن الجملة صناعياً لا تقوم إلا به، لذا يرون أن فاعل (ردّت) هنا ضمير تقديره هي يعود على الأمَة المحذوفة لأنها معروفة، والذي أميل إليه أن الفاعل لم يحذف في هذا البيت لأنه معروف، بل لأن الشاعر معنيّ هنا بالحدث لا بمن قام به، أي معنى بالردِّ، لا بالرادِّ، لأنه معنيٌّ بوصف حال هذه الآثار، وما آل إليه أمرها، لا بمن آل بها إلى ذلك، لذا حذف الرادَّ لكي ينصرف اهتمام السامع إلى ما يهتم به الشاعر، وهو الرد، فحذف الشاعر الفاعل لأن غرضه لا يتعلق به، فذكره فضول، لذا آثر بلاغة الحذف والإيجار، يؤيد صحة هذا التسويغ لحذف الفاعل في هذا البيت روايته الأخرى (رُدّت عليه أقاصيه) بالمبني للمجهول، فمعروف أن أحد الأسباب الرئيسة لاستعمال المبني للمجهول، هو عدم تعلّق غرض المتكلم بالفاعل المحدِث، بل بالحدث نفسه، وهو ما يعبّر عنه المبني للمجهول.

---

(١) الخطيب التبريزي، المصدر السابق، ص ٤٤٨.

والانحراف اللغوي الآخر اللافت في رواية هذا البيت بالمبني للمعلوم، هو إسكان حرف الإعراب المنصوب، وهو (ياء) أقاصيه وهذا الإسكان استجابةٌ لغرض فني يتمثل بالانسجام الموسيقي للبيت الناجم عن وزنه علماً أن الإسكان هنا لا يخل بالمعنى، لأن المعنى مفهوم من السياق عامة، لا من الحركة الإعرابية، يؤنس بذلك أن المعنى في اللغة العربية لا يتوقف دائماً على ظهور الحركة الإعرابية، وفي هذه الحال تتمثّل وظيفة الإعراب بالمحافظة على سلاسة البنية الإيقاعية للجملة العربية، وانسجامها فقط، وإذا كان هذا الانسجام يتحقق في سياق تركيبي ما كان في البيت السابق بإسكان حرف الإعراب يضحى الشاعر بالحركة الإعرابية في سبيل هذا الانسجام الصوتي الفني خاصة إذا لم يترتب على هذا الإسكان غموض في دلالة التركيب، وربما كان حذف الفاعل على النحو السابق ناجماً عن وضوح المعنى كأن تدلّ عليه قرينة ما، مما يجعل التصريح به فضول قول لا يليق بالنص الشعري، فيعدل إلى بلاغة الحذف إيجازاً، وإعجازاً، وذلك نحو قول الشاعرة[1]:

لقد علـم الـضَّيفُ المرملـونَ إذا اغبرَّ أُفْـقٌ وهبَّـتْ شـمالا

ففاعل (هبّت) هي الريح، ولم يجر لها ذكر، ولكنَّ ذكر، الهبوب، وجهته، واغبرار الأفق قرائن استعمالية كفيلة بالبوح بالفاعل، وكأنه مصرح به، لذا كان حذفه هنا متفقاً وطبيعة لغة الشعر القائمة على البوح والإيحاء.

ومن الانزياحات النحوية الموظفة ما عيب على المتنبي من إثبات هاء السكت وتحريكها وصلا في قوله[2]:

---

(١) هي جنوب أخت عمرو ذي الكلب، انظر: عبد القادر البغدادي، مصدر سابق، ص ١٠/٣٨٣-٣٨٤.

(٢) أبو البقاء العكبري، شرح ديوان المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري٣/٣٦٢. بيروت، دار المعرفة، ص ٣/٣٦٢.

واحرَّ قلباهُ ممَّــنْ قلبُــهُ شَــبِمُ   ومن بجسمي وحالي عنده سقَمُ

فقد[١] عيب على المتنبي إثبات هاء السكت وتحريكها في / واحر قلباه / لأنها لا تثبت إلا في الوقف، ثم إن ثبتت، فهي ساكنة دائماً، لذا عابوا على المتنبي إثباتها وصلا وتحريكها، ويبدو أن إلقاء الضوء على الموقف الانفعالي الذي قيلت فيه قصيدة هذا البيت يوحي بملائمة هذا الانزياح لانفعالية الموقف، كما يوحي بقدرته على التعبير عن مشاعر الغضب اللاهبة، وعن الألم النفسي الحاد الذي عاشه المتنبي نتيجة إيقاع خصومه بينه وبين سيف الدولة، فكان أن عاتب المتنبي سيف الدولة بقصيدته هذه محمّلاً إياها عتاباً له، فجاءت قصيدة لاهبة حارة، وذلك في موقف انفعالي مضى يتصاعد بالتصادم بين المتنبي وخصومه، وقد مثل ذروة هذا الموقف الانفعالي[٢] قول المتنبي: واحر قلباه، ذلك التشكيل النحوي الذي أعطى به الشاعر مالا سبيل إلى إعطائه بصياغة أخرى ترضي النقاد اللغويين[٣] يؤذن بذلك النظر إلى هذا التشكيل النحوي في ضوء إحساس المتنبي العميق بالألم والذبول والجفاف، تلك المشاعر التي تنضح بها بعمق وأسى شديدين هاء (قلباه) العميقة في المخرج، والمسبوقة بألف بلغت مداها في المد، إنه مقطع يتصف بانداياح في الصوت، وعمق في المخرج، يناسبان عمق أحاسيس الألم والغضب وانداياحها، إنه

---

(١) انظر: أبو العلاء المعري، شرح ديوان المتنبي المسمى «معجز أحمد»، مصر، دار المعارف بمصر، ص ٢٤٨/٤.

(٢) انظر: عبد الله أحمد باقزي، الشعر والموقف الانفعالي، الرياض، دار الفيصل الثقافية ١٩٩١، ص ٦٠، ١٠٥، ١٠٦.

(٣) انظر: تامر سلوم، علم المعاني ؛ قراءة ثانية للتشكيل النحوي، اللاذقية،جامعة تشرين،١٩٩٦، ص ٤٠، ٤٦.

التفجير المبدع لطاقات البنية اللغوية المنجزة لهذه التجربة. ومن الانزياحات اللغوية الموظفة فنياً في لغة الشعر إشباع الفتحة، وجعلها ألفاً في قول سعد الدين كليب[(١)]:

قـــد كان يعرفنـــي الطَّلُّ
تعرف خطـــوي الأزقـــة
والياسمين وتلك المـــلاك
تمـــرّ كمـــر النـــدى
يلفح القلبَ منها اشتهاءُ
تغمغـــم : دعنـــا نـــراك

فاللافت في هذا النص قول الشاعر (دعنا نراك) بإطلاق ألف (نراك) والظاهر نحوياً حذف هذه الألف، فالفعل مجزوم بكونه جواب الطلب ويمكن أن يفسر عدم حذف الألف بالضرورة الشعرية كما يمكن أن يوجّه التركيب على غير وجه، والمناسب أن يفسّر هذا الانزياح بما للألف من القدرة على البوح بالمشاعر والأحاسيس العميقة المعتملة في نفس هذه الملاك التائقة لرؤية من تحب، نقول ذلك لما لاحظه النقاد من أن شعرنا الحديث حافل بتوظيف الحركات الطويلة في حمل المشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة[(٢)].

(١) سعد الدين كليب، وأشهد هاك اعترافي، دمشق، دار الينابيع، ١٩٩٣، ص ٦٣.

(٢) انظر: مصطفى السعدني، مصدر سابق، ص ٣٧.

خاتمة المطاف

وبعد فما أود أن أختم به حديثي هذا هو أن خصوصية اللغة الشعرية التي تترك معالمها الواضحة على نتاج هذا الشاعر أو ذلك الجيل من الشعراء مهما بالغنا في بيان معالمها وفي بيان أثرها وأهميتها تبقى استعمالاتٍ فردية تمثّل خصوصية الشاعر الفنية واللغوية، ولكنها لا تقوى على إحداث تغيير ذي بال في بنية اللغة المشتركة، لأن التغيير اللغوي المجتمعي نتاج فعل المجتمع لا الفرد، فاللغة ظاهرة مجتمعية أولاً وآخراً، على أن ذلك كلّه لا ينفي أن يترك هذا الشاعر أو ذاك بصماتٍ لغويةً خاصةً في شعر شاعر، أو جيل من الشعراء مما يوجد أحياناً تقاليد أدبية لغوية تطغى في عصر دون آخر (فقد احتفظت لغة الشعر كما يقول الدكتور محمد غنيمي هلال على مر العصور بمقومات فنية ما زالت تنمو بفضل عباقرة الشعراء، والنقاد في مختلف الآداب، وانتهت إلى العصر الحديث وأثرت في أدبنا نحن، في صياغته ومعانيه، ولا ينال هذا التأثير في شيء من اللغة؛ ألفاظها، وقواعدها، فهذا ما لم يقل به أحد من المجددين الذين يُعتدُّ بهم في أدبنا العربي، أو في الآداب العالمية الأخرى، ولم يدر في خلد هؤلاء المجددين أن ينالوا من اللغة أو يهوّنوا من شأن المعرفة الدقيقة لأساليبها ومعانيها)[١].

(١) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت، دار العودة . ١٩٧٣، ص ٤٠٨.



البحث الثاني

وأشهد هاك اعترافي؛
قراءة في التشكيل اللغوي

متنافلة القول أنَّ الأدب فن لغوي من حيث الأداة، وهو نشاط اجتماعي من حيث الطبيعة والوظيفة[١]، لذا كان الشعر فاعلية لغوية، وكان جوهر الشعرية، وسرُّها في اللغة[٢] فالخطاب الشعري جَسَدٌ لغوي ذو آلية متميزة الدلالة، وهو مرهون بشروط التشكيل التي تفرضها قواعد الأداء اللغوي فالشعر إذن أولاً وآخراً بنية لغوية دالة[٣]، وهو اللغة في وظيفتها الجمالية[٤]، فالشعريةُ، أو الأدبيةُ إنما تتمثل بالتشكيل اللغوي الخاص الذي يجسد التجربة، واللغة هي قِمَّةُ الإبداع الأدبي الذي لا يعدو أن يكون استثماراً لإمكانيات اللغة وتوفيقاً لكلماتها وأنظمتها التي خُلقت من قبل[٥]. لذا كان تحليل بنية اللغة الشعرية تحليلاً دقيقاً مرهفاً يسمح لنا بالكشف عن حيازة الشاعر للعالم جمالياً،

---

(١) وهب رومية، شعرنا القديم، مصدر سابق، ص١٦٢.

(٢) خليل الموسى، مصدر سابق، ص ٩٧.

(٣) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ١٩٩٨، ص ٢٤٤.

(٤) جون كوين، اللغة العليا، د. أحمد درويش (مترجم)، القاهرة ٢٠٠٠، ص ٩.

(٥) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، بيروت، مكتبة ناشرون ١٩٩٤، ص٨٤.

أي يسمح لنا بالربط بين البنية والرؤيا[١]، وقد أدرك النقاد أهمية المنهج اللغوي الأسلوبي في الكشف عن البنية الجمالية للخطاب الشعري، وأدركوا أهمية فكرة توظيف العلاقات النحوية على المستوى الدلالي لخلق نماذج الرؤيا الشعرية للعالم، كما أدركوا أن هذه العلاقات من أنشط الأدوات التعبيرية في تأسيس البنية الدلالية للشعر[٢].

ولما تقدّم كلّه تكمن مهمة النقد في الكشف عن مكونات البنية اللغوية للعمل الأدبي، وعن طريقة عملها في كيان مُوَحَّد، وتحليل هذه الجزئيات من أجل توضيح العلاقات التي تجمع بينها، لأن العمل الأدبي عمل قائمٌ بذاته، وقيمته - إن كانت له قيمه - إنما تكمن فيه. وبيانُ العلاقات التي تجمع بين عناصره هو بيان في الوقت نفسه للقيم الجمالية التي ينطوي عليها هذا العمل.

ويذكر في هذا السياق أن وسيلة الأدب الأساسية، وهي اللغة – أداةٌ موضوعية عامة، ومهمة الشاعر في إنجاز شعرية خطابه تتمثّل في إضفاء غير قليل من المعالم الأسلوبية التي تجعل من اللغة أداة طيّعة، فيها غير قليل من الخصوصية الفردية للشاعر، فاللغة بناء مفروض على الشاعر من الخارج، والأسلوب مجموعة من الإمكانيات التي تحققها اللغة، فيستغل الشاعر الناجح أكبر قدر من هذه الإمكانات[٣].

في ضوء هذا التقديم تسعى هذه الدراسة إلى أن تقرأ التشكيل اللغوي لديوان الشاعر سعد الدين كليب «وأشهد هاك اعترافي» قراءة تحليلية تقارب البنية اللغوية التي تشكل بعض جوانب شعرية هذا الخطاب في محاولة لربط

---

(١) وهب رومية، شعرنا القديم، ص٢٥-٢٦.

(٢) صلاح فضل. أساليب الشعرية، مصدر سابق، ص ١٣٨.

(٣) محمد عبد المطلب، مصدر سابق، ص ٢٤٠.

البنية اللغوية بفاعليتها الجمالية[١] إذ ليس ثمة معطى بلا وسيط[٢]، وهذا الوسيط هو الذي تتجلى فيه الفردية الفنية للشاعر متمثلة بخواصٍ لغته الشعرية، وقدرتها على إثارة الاستجابات الجمالية التي تسعى هذه المساهمة إلى عرضها والوقوف عليها في الخطاب الشعري عند سعد الدين كليب، وذلك بملاحظات نقدية حَدْسية مقنَّنة تمزج التوصيف النصيَّ بدراسة ردود الفعل التي تثيرها الخواص الأسلوبية بطريقة علمية تنحو إلى إضاءة النص بمسعىً أسلوبي نقدي لا يتردد في الإفادة من منجزات تراثنا النحوي والبلاغي حيث يكون ذلك مجدياً.

وستقوم هذه القراءة منهجياً على آلية التداعي والتوالد متناولةً أبرزَ المعالم الأسلوبية في تشكيل هذا الخطاب الشعري، وذلك بِتَسَلْسُلٍ استدعائي توالدي ينتقل من تحليل ظاهرة أسلوبية إلى ما تُفضي إليه من ظواهر أخرى على نحو يفتقد في الظاهر إلى شيء من التسلسل المنهجي المنطقي الواضح، وهذه تقنية درسية نقدية تراءى للدارس أنها السبيل الأقدر على تحقيق الغرض الأساسي لدراسة هذا الخطاب، وهو ربط بعض الظواهر الأسلوبية بما لها من دور في إنجاز جمالية هذا الخطاب، وبما لها من دور في رسم المعالم العامة لرؤياه.

تداعيات من فضاء العنوان

والملاحظ أننا أمام خطاب عَوَّلَ في تكوينه على آلية بَاتَتْ خصوصيةً مألوفة في لغة الشعر عامة، والحديث منه خاصَّةً، ألا وهي اللغة المنحرفة، أو

---

(١) صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص ٢١٢.

(٢) روبرت هولب، مصدر سابق، ص ٢٤١ .

المنزاحة عن معيار اللغة غير الفنية، وهذا ما يستوقف المرء في عنوان هذه المجموعة الشعرية اللافت «وأشهد هاك اعترافي» والذي يستوقف اللغويَّ في بنية هذا العنوان أنَّه بدأ بالواو التي ألفنا مجيئها في طَيَّات التركيب أداة للربط الأسلوبي بين التراكيب وذلك كالاستئناف والعطف، والحالية والاعتراض.

أما أن تفتتح الجملة بالواو على غرار (وأشهد هاك اعترافي) فاستعمال لافت منحرف يستوقف المرء مُحلَّلاً باحثاً عن الوظيفة التعبيرية الجمالية التي أوكلت إلى هذا الانحراف، وقبل ذلك لا بد من التذكير بأن هذا التركيب العنواني قد جاء في مقطع قصيدة من قصائد الديوان عنوانها «الغُثاء» وهو قول الشاعر:

أراني قتيلاً لسبع عجافْ

فمن يفتديني بترجمةٍ

للخواء الولودْ

وأشهدُ هاكَ اعترافي:

دمي صار ماءً

وما صِرْت بحراً

ولكن...

سريراً لمأجورة في السرايْ/٥٣/

والجدير بالذكر أن ورود هذه العبارة العنوانية في طيات قصيدة من قصائد الديوان لا ينفي أنها عبارة خرجت عن المألوف بابتدائها بالواو التي ألفنا مجيئها أداة من أدوات الربط الأسلوبي، مما يعني أنّ هذا الاستعمال اللغوي الشعري الخاص المنحرف ما زال يستوقفنا، ويلحُّ في السؤال عما وراءه، وهو سؤال لم يفقد مشروعيته بَعْدُ على ما علمنا من أن هذا التركيب

العنواني ورد في طيات قصيدة من قصائد الديوان، يؤيِّد ذلك أمران؛ أسلوبي ومنهجي، أما الأسلوبي فهو أن ابتداء التركيب بالواو على غرار ما في العنوان نقف عليه لدى الشاعر غير مرة كما سنرى، وأما الأمر المنهجي الذي يُملي نفسه فهو أن الصواب تصوُّرُ العنوان في علاقة بنيوية مع الديوان عامةً بمختلف قَصائده، لا على أنَّه عبارة اجتُزئت من قصيدة مازالت تربط بينهما علاقةٌ دلالية جزئية خاصةٌ، يؤنس بذلك أنَّ عبارة «وأشهد هاك اعترافي» العنوانية ترتبط بنائياً بالديوان كُلاً متكاملاً ومنسجماً من جهة، وبقصائده قصيدةً قصيدةً من جهة أخرى، فهذا الخطاب في النهاية شهادة ألَحَّتْ على شاهدها، ففرضت نفسها عليه بطريقة مباشرة وغير مباشرة، وهذا واضح لديه في قصيدة «مذكرات مجنون» التي يقول فيها:

وأشهد أن ابن آوى يسدُّ المنافذَ

أنّي ترنحتُ وارتاع قلبي ورؤيايَ

أنّي وريثُ الرُّعاعْ

وأشْهَدُ أشْهَدُ

لكنّه الحلم أسطع مما شهدتُّ

هوالحلم شيطانيَ الطفلُ

أنَّى استدرتُ أراني الذي يُشْتهى

والذي لا يُبَاعْ. /٦٥-٦٦/

فالخطاب الذي بين أيدينا إذن شهادة لصاحبه صَرَّح بذلك أم لم يصرِّحْ، وهنا تكمن أهمية تحليل العنوان الذي غالباً ما يكون قد اختير بعناية غير عادية من المنشئ، مما يجعله بنيةً تؤدي دوراً مهماً في بيان ملامح التجربة، وتزداد أهمية تناول العنوان إذا ما كان إشكالياً كما هو الحال في عنوان هذه

التجربة الذي بدأ بواوٍ ألفنا مجيئها في طيَّات التركيب أداة من أدوات الربط مكتنفةً بما قبلها، وما بعدها، لذلك كان السؤال عن الابتداء بها في هذا العنوان سؤالاً ملحَّاً، وأجدني مدفوعاً إلى الإجابة عنه في ضوء ما هو معروف من خلاف النحاة فيما يُعْرف بواو /ربَّ/، عندما يُفتتحُ بها الكلام خاصة فقد ذهب بعض النحاة إلى أن واو /ربَّ/ هذه حرف جر شبيهٌ بالزائد تخلُّصاً من الإشكال الذي أثرناه في «وأشهد هاك اعترافي» وهو أن الواو إن لم تكن حرفاً جاراً وجب أن تكون عند هؤلاء في طيات التركيب لا أن يبتدأ بها، وذهب آخرون إلى أن واو (ربّ) هذه عاطفة، وأن المعطوف عليه شيءٌ مضمر في نفس الشاعر يُقَدّر مناسباً لمُناخ القصيدة النفسي والدلالي. وهذا التوجيه يبدو على ما يلاحظ عليه في الوهلة الأولى من الافتعال والتكلُّف مقبولاً ومقنعاً في لغة الشعر على الأقل. تلك اللغة التي تقوم على التكثيف دون الكشف، وعلى التلميح دون التصريح التزاماً لطبيعتها، وأداءً لوظيفتها، ودعوة لقارئها إلى المشاركة في إنجاز جانب من جوانب الخطاب الشعري، والمجيءُ بالواو مبتدأً بها على هذا النحو الصادم والمثير يشي بأشياء مضمرةٍ لا بد من تقديرها جمالياً ولغوياً، لأن العاطف وسيط بين المعطوف والمعطوف عليه، وحذف هذا الأخير في «وأشهد هاك اعترافي» يشي بلحظة التحوّل الحقيقي بالحَدَثِ الشعري من حالة المخاض إلى حالة التخلُّق ولا شك في أنَّ حالة المخاض الشعري الحق حالة احتقان، حالة ضيق الشاعر بما هو فيه لائذاً باللغة علَّها تفضي ببعض ما لديه، ذلك الإفضاء الذي بدأ لدى الشاعر سعد الدين كليب هنا مع الواو، وهذه البداية المخلِّقةُ شعرياً مكمِّلةٌ للحالة الشعرية الحقة المستمرة في حالة مخاض، على أن التخلُّق الشعري في هذه الحالة يُقِرُّ صرَاحة بأنه لم يأتِ على كل ما يطمع الشاعر في أن يبوح

به، فاللغة أضيق من أن تستوعب كلّ ما في نفوسنا من مشاعر وأحاسيس، وأحزان وطموحات وآلام وآمال وتصوُّرات ورؤى، بل ربما كنا غير قادرين حقّاً على استثمار طاقات اللغة في تصوير تجاربنا وحالاتنا هذه، لذلك لا يندر أن نجدنا نضيق باللغة متذمرين مما نُحِسُّ به من تقصيرها عن التعبير عَمّا في النفوس، ولذلك أيضاً قد يحسُّ الإنسان عامةً، والشاعر خاصةً أنّ ما لم يقله أعمق وأغنى وأخطر مما قاله، ويتراءى للمرء أنَّ التركيب العنواني (وأشهد هاك اعترافي) مثال واقعي لهذه الحالة التي أوضحت، فمن المسلم به أن قَبْلَ الشهادة شاهداً معايناً ومعانياً، وأنَّ قبلها حالاتٍ وعَوَالم مشهوداً بها نبهتنا هذه الواو على ضرورة التفكُّر بها واستحضارها استحضاراً متأثراً بالمعطيات الخاصة بكل منا، بل إن هذه الواو تنبه على أنَّ ما لم يُقَلْ من هذه الشهادة أوسع وأغنى وأعمق، وأكثر تنوعاً مما يمكن أن يقف عليه المرء في الشهادة المشخّصة، هذه التجربة التي يسهم عنوانها إسهاماً فعالاً في رسم معالم رؤاها. فقد تكوَّن هذا العنوان في المصرَّح به من جملتين خبرية، وإنشائية، أما الخبرية فجاءت مضارعيةً معطوفة على مضمر مما يكسب التركيب حيويةً حركية توحي بحركية المشهد وحيويته وحرارته «أعاين وأعاني وأشهد» كما توحي بخطورة ما في المشهد، وبضرورة تحمُّل المسؤولية الجريئة في الإدلاء بالشهادة، وقد جاءت الصيغة «هاك» منبِّهةً على ذلك كله، ومؤكدة على ضرورة تحمل الآخر لمسؤوليته حيال ما في هذه الشهادة المتمثلة باعترافٍ مضاف إلى ياء الشاهد إضافةً تعبِّر عن مسؤوليته الجريئة عمَّا في شهادته هذه على أهميته وخطورته.

ونظير ما في هذا التركيب العنواني (وأشهد هاك اعترافي) من ابتداء الجملة بالواو جاء لدى الشاعر في قصيدة «نوارةُ وماتتْ» حيث قال:

وماتْ

تقول العجائزُ

قد كان أجملَ من وردة في الضفيرةِ

أجْملَ من ضحكة في عيون الجميلاتِ

لكنه مثلما جاء ماتْ /٢٣/

فالشاعر في هذا المقطع المطلع قدَّم لنا النتيجة بلا مقدمات، أو قبل المقدمات، كما قَدَّم لنا المسند بلا مسند إليه والخبر بلا مخْبَر عنه، والمعطوفَ بلا معطوفٍ عليه تاركاً للواو مهمة الإثارة والتنبيه على هذه الأمور كلها، وللمتلقي أن يتخيَّل لهذه الميتة السبب الذي يراه مناسباً إسهاماً منه في سدِّ فجوات القصيدة، وإغناءً لدلالاتها، وكشفاً لعوالمها الداخلية

دلالات المعجم الشعري

والمعروف أن تناول المعجم الشعري للتجربة يسهم بوضوح في كشف عوالمها الداخلية، كما يسهم في تلمُّس معالم رؤياها ذلك أن اللغة مقرٌّ كينونة الأشياء[١] وأن الوجود يُكْتَشَفُ فقط من خلال اللغة، ويَبْدَأُ وجودُه عند الإنسان لحظة كشف اللغة عنه كما يقول هيدجر[٢]: «والدراسة الإحصائية تضع أيدينا على بعض التردُّدات ذات المغزى، التي تسهم في رصد المحاور التي يدور عليها الخطاب»[٣]. والملاحظ أن المتن اللغوي للخطاب الذي بين أيدينا - شأنُه

(١) عبد العزيز حمودة، مصدر سابق، ص ٣٠٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٣-١٥٤.

(٣) محمد مفتاح، مصدر سابق، ص ٦٠، ٨١.

شأن الشعر الحديث عامة - يغلب عليه مفردات المَحْل والغربة والذلِّ والخواء والوجع والاستباحة، والبرد والقهر والاستبداد، والخوف والموت والنحيب، فقد هيمن على هذا الخطاب ما يربو على مئة وست مفردات من هذا القبيل، علماً أن غير قليل من هذه المفردات يتردد كثيراً لدى الشاعر، فقد تردَّد الخوف ومشتقاته ثمانيَ عشرة مرةً وتردَّد الموت ومشتقاته إحدى وعشرين مرَّة، أما البكاء والنحيب فقد تردَّدت مشتقاتهما أربعاً وعشرين مرة، في هذا الخطاب الذي يقع فعلياً في أربع وثمانين صفحة من القطع الصغير، وفي ذلك ما فيه من الدلالة على السوداوية التي يصدر عنها، وحتى تكتمل الصورة باستقراءٍ مُقْنِع يَحْسُن أن نقف على المتن اللغوي للعالم الآخر الذي يتمثّل بمفردات من قبيل الجمال والعشب والفجر والصبح والخصب والغمام والأريج والورد، فقد بلغت مفردات هذا العالم ستاً وستين مفردة، والجدير بالذكر أنَّ البنية اللغوية لا تتحدَّد بالكلمات بل بالصيغ[1] فالنص الجمالي يخرج عن المألوف من كلام الناس، فيكون مخالفاً لترتيب الألفاظ في العبارة أو مخالفاً للمنطق في تركيب المعنى[2]، والانحراف الإسنادي يُؤدي دوراً أساسياً في انبثاق الدلالة، وتشكيل الرؤيا[3]. وإذا كان الأمر كذلك فلنقرأ دلالات مفردات عالم التفاؤل في هذا الخطاب في علاقاتها التركيبية لنرى أنَّها ليست أقل دلالةً على سوداوية الحال من مفردات العالم الماحل، فثمة ما يمنع اللون أن يبتني بالحبور المدينة/١٠/، علماً أنَّ هذا اللون أسرف بالعجز/٢٠/ أما الهوى فكوَّة للنزيف /١٠/ وأما الهديل فصار ظلاً لشاهدة /١١/ ولأن

---

(١) صلاح فضل، أساليب الشعرية، مصدر سابق، ص ٤٥.

(٢) منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩١، ص ١٠٠.

(٣) صلاح فضل، أساليب الشعرية، مصدر سابق، ص ١٦٨.

العواء تقمَّص لونه /٣٩/ فالشارع شاد أيامه بالمذلَّة /١٨/ والندى منتحب، فالشاعر لذلك كله مستباح بما يكنزون، وهو ذبيحٌ بما يفرحون /٢٦/ لأن غراباً سيتلو أمانيَّه /٢٩/.

وجَليٌّ أن مفردات عالم الحب والخير والنماء والخصب لم تعد دالةً على هذه المعاني في علاقاتها التركيبية هذه، على أنَّها - وهي كذلك - تدل على أن الشاعر مسكون بهذه المعاني التي تشكل مفردات عالم مشتهى ومطموح إليه، مما يشي بأننا أمام رؤيا على ما توحي به من استباحة بالهم اليومي وبالمنظومة القيمية تعي جيداً ما هي فيه، فتشهد معترفةً بحرص الذي ندب نفسه للشهادة، وإِدْراك الذي يعي جيداً ما يشهد به، وما يطمح إليه، فهذه الرؤيا على كونها مستباحةً منهكةً بهمومها اليومية والمصيرية ما تزال من الناحية الفكرية صُلبة قادرة على رسم معالم المستقبل المشتهى، وهذا ما يشي به قول الشاعر:

ثَمَّة الآن ما يشتهى
ثمة الآن طقسٌ له نكهة الخلقِ
طقسٌ كمثل الحفيفْ
أيُّهذا البهيُّ اشْتملْ جسدي بالندى
أيّهذا النديُّ احتلم بالرحيقْ
علَّ وقتاً حَفِيّاً بنا يستفيقْ
علَّ هذي الأزقة تلتمّ صَخَّابةً
ثم يَنْداح إزميلُها في الطريقْ/٨/.

ومما يشي بوعي رؤيا هذا الخطاب الشعري للعالم المشتهى المتخيَّل عالم المستقبل قول الشاعر:

لتكن خالق العشب في هذه الأرضِ

أو خالقاً للندى في شفاه الحجرْ

لتكن مثلما يرغب القَلبُ

حَقْلاً من الضوءِ

دغدغةً من مطرْ

لتكن خالق الفرح الفذِّ

مستشرفاً للندى أمنياتِ الحجرْ. /١٣/

فالشاعر مستشرفاً آفاق المستقبل يرسم معالمه بوعي ووضوح، ولكنه لا ينساق وراء أحلامه بعيداً، فهو واقعي منطقي يدرك أنه مثقل بإحباطاته، لذلك تراه يردف المقطع السابق بقوله:

كيف أبتدئ الخلقَ

كيف أكوّن ما شاءه الحلمُ

من زبد البحر

أم من بكاء العذاب الجميل

أم من دمعة أغرقت مدناً

أم دمٍ أيقظ الصبحَ

فامتدَّ لحن الصهيلْ؟ /١٣/

واللافت أن الشاعر عوَّل في التعبير عمَّا اختلط لديه من معاني السخط والسخرية والإحباط، والتهكم والتبرُّم. على علاقات تركيبية إسنادية، أو وصفية، أو إضافية متمردة، فقد جعل الهوى كما لاحظنا كوَّة للنزيف / ١٠ / وهو كثيراً ما يحدِّثك عن السيد الطحلبي /٢١، ٦٠/ وعن أحلامه العرايا

/٣٣/ لذلك لبس الليلُ عنده قُدَّاس الكآبة /٣٣/ ولأن الوردة قاتلة /٤٠/ ولأن الثعلبة تلد الوقت /٥٠/، ولأن الخواء ولودٌ /٥٣/ كنزَ الشاعرُ الذلَّ /٤٠/ ودَخَلَ بُرْجَ الذُّبول /٥٥/ وأفشى إلى النَّطْعِ سرَّه، فالذئاب أجلاء /٥٥/ والغيمة ضحلة قد تعاورها السل /٦٠/ والمدينة لقيطة /٦٣/ والألطاف تنهال في المواخير /٦٤/.

ويذكر أنَّ الخطاب الشعري عند سعد الدين كليب وظّف في التعبير عن هذا المزيج المعقَّد، والغني المتنوع من المعاني والأحاسيس المركبة ما يُعْرف في النقد الحديث بالكلمة المفتاح، أو الكلمات المفاتيح التي يرى الدارسون أنها مفاتيحُ النص، ومحاورهُ التي يدور عليها ولا شك في أن هذه الكلمات التي تدور عليها محاور الديوان تضمن له شيئاً من الانسجام في الرؤيا[1] فهذه الكلمات بُؤَرٌ دلالية، وإشعاعات فكرية عامة ومتنوعة تتقاطع في محرق الرؤيا العامة للنص، ومن هذه الكلمات المفاتيح عند الشاعر سعد الدين كليب /المدينة/ والطُّحْلِبُ، والعشب واللون.، ونُقَّاد الشعر العربي الحديث أدركوا توظيفه المدينة توظيفاً لافتاً في صياغة تجربته التي يشكِّلُ مادتَها الأساسية إنسانُ اليومِ في المدينة الحديثة التي أدان الشاعر الحديث من خلال إدانته لها الأوضاع الاجتماعية التي اكتنفتْه، فالمدينة بهذا المفهوم رمز للمَدَنيَّة والحضارة في مستواها الفكري الذي أدَّى إلى امتهان الإنسان[2]. وليست مدينة سعد الدين كليب شيئاً مختلفاً، فثمة ما يمنع اللون أن يبتنيها بالحبور/١٣/ وهي مدينة بكماء تأكل بالثدي /١٨/ مدينة ملأى بأسْمَالها /٢٠/ دَوَّختِ الولد /٢٣/ ولوَّثت الشاعر بالخوف آن امتلك صباه /٤٣/ لأنها

---

(١) محمد مفتاح، مصدر سابق، ص ٥٨-٦٠.

(٢) مختار علي أبو غالي، مصدر سابق، ص ١٠٨، ١٤٣، ١٨٣.

ما أَطْعَمَتْ أطفالها الزُّغْبَ من الجوع، ولا آمنتهم من الخوف /٥٨/ لذلك يخاطبها الشاعر مزرياً:

أقول لهذي المدينةِ:

أذللتِني يا لقيطةُ

قد كان يعرفني الطَّلُّ

تعرف خطوي الأزقةُ

والياسمينُ، التلاميذُ، تلك الملاكْ

تمرُّ كمرِّ الندى

يلفح القلبَ منها اشتهاءٌ

تغمغم دعنا... نراك. /٦٣/

ومما أسهم في رسم معالم رؤيا هذا الخطاب الملفَّع بمعاني التسلُّط والاستباحة كلمة مفتاحٌ تدور في فلك الطُّحْلُبِ، وهو نبات يَغْشى الماء المزمن الآسن. فقد تردَّدت في الخطاب الشعري عند سعد الدين كليب عبارة السيد الطُحْلُبي غير مرة تصويراً للحالة الماحلة التي سجَّلَتْها هذه التجربة، التي يقول صاحبها:

ولكنه المحل في مِعْطَفِ السيد الطُّحْلُبي

أراه يسوق الغمامات والزهوَ

إني أرى غيمة أُزْهِقَتْ في المواخير

*** * ***

أرى غيمةً ضَحْلَةً قد تعاورها السَّل

أفتى بها السيد الطُحْلُبي لكل العبادْ/٥٩-٦٠/

فالطحالب سادة جوف عنوان الجدب والتسلُّط والاستباحة.

فَهَلاَّ أتاك حديث الطحالبِ

يوم تبور الأزقة بالجوع

تُكْوَى العيونُ بألطافهم والبيوت

هم السادة الجوفُ

نحن اليتامى نمدُّ إلى الحلم كَفَّاً

وكفٌّ بها نزحمُ الجوعَ

لسنا نحاول ملكاً

نحاول ألاّ نموتْ. /٦٥/

ولأن الطحالب سادة جوف ماحلون متسلطون يُحْجِمُ الشاعر عن سؤالهم:

أَسْألُ الريشة الآنَ

لا أسأل السيد الطحلبيَّ

ألوذ بها كي تعيد إلى القلب أحبابه

للأزقة أسلابها، للغناء الأريجْ

ولكي تكتمل قدرة صورة السادة الجوف على تصوير معالم التسلُّط والمحل في رؤيا هذا الخطاب نُذَكِّر بأن هؤلاء السادة الجوف يتحكمون بكل شيء في عالم الشاعر:

كلُّ شيء كما شاءه السيد الطحلبي. /١٩/

والأنكى أن هذه الطحالب في هذا العالم تربو كما يرى الشاعر يوماً فيوماً /٨٩/ تهدِّد وتنذر بالمزيد المزيد، فسقفنا جاثمٌ تحت ريح الطحالب /٤٣/. ومن الكلمات المفاتيح الَّتي وظفها الشاعر في نسيج تجربته وفي

تصوير رؤياه كلمة العشب الذي يُمثِّل الحياة بجانبها الحر الكريم النقي النضر المنطلق، لذا ترى الشاعر يتمنَّى هذا العالم العشبيَّ:

لتكنْ خالق العشب في هذه الأرض
أو خالقاً للندى في شفاه الحجرْ. /١٢/

ولكنه عالم مشتهى متمنَّى محلومٌ به، لأن عشبَ الشاعر هشيم /٤٧/ ناء بأضغاثه /٣٠/ لذا عَبَّر الشاعر عن تذمَّره بأعشابه قائلاً:

ضائقٌ ذرعاً بوجهي
ضائقٌ ذرعاً بأعشابي
وأوهام الغمامةْ. /٣٦/

والجدير بالذكر أن العشب من الكلمات المفاتيح التي شاع توظيفها الرمزي في الشعر العربي الحديث[١] على أنَّ أمْداء هذه الدلالة الإيحائية لرمزية العشب عند سعد الدين كليب تتلامح في رسم معالم حياة منعيَّة ومأسوفٍ عليها من جهة، ومتصوَّرة ومتمناة من جهة أخرى، وهي حياة مُتَشَبَثٌ بها، ومُصَرٌّ عليها إصْرار العشب على الانتشار ولو بين الصخور ما توافرت مقومات الحياة، وذلك بإشراق وتغضّن ولين ولطف ونضارة وطراوة كما في العشب، مما يحمل على المحافظة عليها، والتشبُّث بها نَضِرة زاهيةً شعرية لا يعكر صفوها كَدَرٌ لأنها العشبُ، والعشب إما أن يكون أخْضر

(١) انظر: كمال خير بيك، مصدر سابق، ص ١٣٩-١٤٠. وصلاح فضل، أساليب الشعرية، مصدر سابق، ص ١٤٥-١٦٩.

نضيراً حالماً، وإما أن يكون هشيماً تذروه الرياح، وتلتهمه النيران. وفي تصوّرِنا لرمزية العشب في هذه التجربة مجتمعاً معالم رموز له يتراءى العشب في هذه التجربة منجماً دلالياً مكثَّفاً غنيَّاً ومتوهّجاً.

ولعل آلية توظيف رمزية العشب عند الشاعر سعد الدين كليب في صياغة تجربته، وفي رسم معالم رؤاها تكتمل بتناول كلمةٍ مفتاحٍ أخرى وهي اللون، فاللون عنده يتضح بجلاء أنّه امتداد للعشب، يؤنس بذلك وصفه اللون بالإعشاب قائلاً:

يُعشب اللونُ

ظِلالَ ضوءَينِ يجري إلى مستقرٍّ

لأسرابه في البعيدْ/٧/

ولا يجد المرء كبير عناءٍ في تسويغ الربط في توظيف الدلالة الرمزية لهاتين الكلمتين ذلك أنَّ أبرز ما يسهم في إنجاز رمزية العشب لونه الأخضر، لذلك من الطبيعي أن يكون اللون متكاملاً مع العشب في مهمة رمزية تتجلى معالمها في رسم معالم رؤيا هذا الخطاب وفي رسم معالم الحياة العشبية التي تلمسّنا آفاقها من قبل لذلك تجد الشاعر يتساءل مستغرباً:

ما الذي يمنع اللونَ أن يبتني بالحبور المدينة/٧/

ولذلك أيضاً يشكو الشاعر من إسْراف اللون بالعجز قائلاً:

أيها اللون أسرفت بالعجزِ

هل سأمٌ يعتريكَ

وهل لوثةٌ في الأصابعِ

حتّى اضْمَحلَّ الأريجْ؟! /٢٠-٢١/

ولذلك أيضاً يستاء الشاعر من استغلال اللون في تزييف الحقائق، فيستاء من تقمُّص العُوَاء لِون الهديل/٢٩/. فَوَاضح في هذه النماذج تعويل خطاب سعد الدين كليب على رمزية اللون في انديا معالم رؤاه الشعرية.

جمالية البنية الصوتية

على أن معالم هذه الرؤى لا ترسمها المفردات بدلالتها الحقيقية أو المجازية فحسب، بل ترسمها بنيتها الصوتية، لذلك يحسن أن نتبيَّن معالم البنية الصوتية للتشكيل اللغوي في هذا الخطاب في محاولة لربط هذه المعالم بما لها من دور في إنجاز التجربة، وفي تحقيق قدرتها التأثيرية، فالملامح الصوتية التي تحدِّد الشعر قادرة على بناء طبقة جمالية مستقلة[١] والبنية الصوتية للشعر ليست بنيةً تزيينية، تضيف بعضاً من الإيقاع، أو الوزن إلى الخطاب النثري ليتشكل من هذا الخليط قصيدة من الشعر، بل هي بنية مضادة لمفهوم البناء الصوتي في الخطاب النثري، تنفر منه، وتبتعد عنه بمقدار تباعد غايات كلٍّ منهما[٢] وهذا يعني أنَّ ارتباط الشعر بالموسيقى ارتباطٌ تلاحمي عضوي موظف، فبالأصوات يستطيع الشاعر أن يخلق جواً موسيقياً خاصاً يُشيع دلالةً معينةً، واللافت أن هذه الآلية الصوتية غدت في نظر النقاد مرتكزاً من مرتكزات الخطاب في الشعر العربي الحديث، وهذا المرتكز يقوم على معنى القصيدة الذي غالباً ما يثيره بناء الكلمات كأصواتٍ أكثر ما يثيره بناء الكلمات كمعان[٣].

---

(١) جون كوين، اللغة العليا، أحمد درويش (مترجم)، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، ص ١١٦.

(٢) المصدر السابق، ص ٤.

(٣) مصطفى السعدني، مصدر سابق، ص ٣٨.

وإذا كان الأمر كذلك فليس بوسع الدارس أن يتجاهل ظاهرة أسلوبية لافتة أسهمت في إنجاز جمالية التجربة عند سعد الدين كليب كما أسهمت في تحديد معالم رؤاه وهذه الظاهرة هي تعويلة على المدود، أو الصوائت الطِوال، وهو ما يَلْمَسه المرء في الخطاب الشعري على مستوى المفردة، وعلى مستوى التركيب، أما على مستوى المفردة فتتجلى هذه الظاهرة الصوتية في هيمنة مفردات حافلات بالمدود الطوال على هذا الخطاب، وذلك من قبيل: بعيد - نشيد - رفيف – رحيق - طريق – وريد – حديد - شهيد – رصيف – نزيف – هديل – صهيل – جليل – رهيف – وريف - لهيب - طريد – بهيج – نسيج – أريج – ضجيج – وحيد – نحيب – شحيح - دفيء - وريث – حميم – دميم – صميم – وريقة – حقيقة – ظهيرة – قصيدة – لقيطة – قُراد – حِداد – عباد – لغات - قِناع – رُعاع – يباع - قِطار - صغار - فصول – ذبولٍ – بيوت – نموت - جذوع.

والجدير بالذكر أن غير قليل من هذه المفردات المصوّته كرره الشاعر غير مرة في تجربته هذه، مما يعني أنها ظاهرة أسلوبية صوتية محروصٌ عليها، وموظفة في هذا الخطاب، وكثيراً ما تهيمن هذه الظاهرة على المقطع بوضوح، ومن هذا القبيل قول الشاعر:

وَلَدٌ من دفيءِ الأزقة جاء

ومن لوثة الحرِّ والقرِّ

ثرثرةِ النسوةِ الناحلاتْ،

أغاني العجائز

والجوعُ يقصم ظهر العباد

من حفيف الطفولة آن تَفَتَّحُ فيها اللغاتْ

آن تلهو بأشياء تخلقها لُعَباً

تشتري، وتبيع، ولا تشتري ولا تبيع. /٢٩-٣٠/

ويقول في مقطع آخر:

مقلتاها موئل الغيمِ

يداها شاطئانْ

ونشيد يَلْبَسُ الروحَ الوريقهْ

ما تُراها قدَّسَتْ وهماً وضَحّتْ بالحقيقةْ /٣٦/

فَوَاضِحٌ في هذين المقطعين ونظائرهما حرص الشاعر على توظيف الصوائت الطِوال في إنجاز تجربته، ورسم معالم رؤياه، فقد استودع هذه الصوائت انفعالاته وأحاسيسه العميقة المنداحة، وقد يتجلَّى حرصه هذا باختياره ما فيه مَدٌّ طويل عندما يكون أمام خيارين، أحدُهما لا مَدَّ فيه، وهذا واضح في قوله:

تمرُّ كمرِّ الندى

يلفح القلب منها اشتهاءٌ

تغمْغِمُ دعنا... نراكْ /٦٣/

فقد كان بمقدور الشاعر نحوياً أن يقول : دعنا نركْ، بالجزم، ولكنه اختار الصائتَ حِفَاظاً على الوزن، وحِرْصاً على توظيف الصوائت الطِوال، ومن هذا القبيل قوله:

أنا سَيِّدُ الوَعْدِ

أَحْبو على أمِّيَ الأرضِ هَوْناً

وإِنْ سبَّني المومياءُ سلاماً أَقُولْ/٥٦/

فاللافت أن الشاعر أشبع الضم في (أقُل) فَصَارت : أقولْ، وهذا وإن كان بدافع المحافظة على الوزن فإنه مَعْلَمٌ من معالم توظيف الصوائت الطِوال في إنجاز التجربة، ويبدو هذا التوظيف بجلاء في هَيْمَنة أسلوب النداء الحافل بالصوائت الطوال، وذلك نحو ما في قول الشاعر:

يا عَصَافيرُ، يا عُشْبُ

يا جميلُ بين الجميلاتِ

يا كلَّ شيءٍ غَدا مستباحْ /٣٠/

ومن هذا القبيل قوله في مقطع آخر:

ويا أمُّ، يا أمَّنا

كم من الموت نحتاج كي نَعْبرُ المعمعةْ

... يا أناشيدَ في الروح

يا كلَّ نَهْر تميل به الريح فتَّاكة

لا يميل/٣١/

يا ماء هل شُلَّ فيك الصهيلْ/٣٢/

فَوَاضح بجلاء أن التعويل على الصوائت الطِوال ظاهرة أسلوبية صَبَغت الخطاب الشعري عند سعد الدين كليب الذي حَمَّل هذه الصوائت عميق أحاسيسه وانفعالاته، مما يجعل خطابه في كثير من الأحيان قائماً على ما يسميه جان كوهن بالكلمة الصرخة، ويذكر أن العلاقة وثيقة بين الصُّراخ والشعر، فالصراخ مرحلة هيولية من مراحل تشكل الشعر، وفي ذلك يقول جان كوهن: «الشعر يتميَّز عن الصراخ، لأن الصُّرَاخ يستخدم جسدنا على النحو الذي أعطتنا إياه الطبيعة، أما القصيدة فتستخدم اللغة، إنَّ الشعر يستخدم المسند الذي تستخدمه اللغة غيرُ الشعرية، إنَّه يقول كما تقول: إن الأشياء

كبيرة أو صغيرة... حارَّة أو باردة لكنه يصنع من كل واحدة من هذه الألفاظ الكلمة الصرخةَ، إن الشعر ذو جوهر تعجُّبي»[1].

الشعر والأسلوب الإنشائي

ولأنَّ الشعر ذو جَوهر تعجبي يهدف إلى الإثارة في المقام الأول شاعت في هذا الخطاب التراكيب الإنشائية من ندَاء، واستفهامٍ وتمنٍّ، وأمرٍ ونهيٍ إلى غير ذلك من الأساليب الإنشائية التي غالباً ما تخرج في الشعر عن معانيها الحقيقية إلى معان بلاغية نفسية تأثيرية ذات قدرة إثارية عالية، لذلك كانت هذه التراكيب الإنشائية ألصق بحقول القول الشعري[2]، وهذا يفسِّر انتشار هذه التراكيب في مختلف قصائد هذه التجربة، بل طغيانَ هذه التراكيب على مقاطع عديدة طغياناً لافتاً يمثّل ظاهرة أسلوبية، فقد لاحظنا قبل قليل طغيان التركيب الندائي على مقاطع من هذا الديوان إضافةً إلى تراكيب إنشائية أخرى أسهمت في رسم معالم الصورة، وفي التعبير عن معان وانفعالات وأحاسيس متناقضة ومركبة، تتأرجح بين الأمل واليأس والإحباط والتحسُّر، فمن الصيغ الأمرية المعبرة عن الأمل الحالم قول الشاعر:

إِيه فليبدأ الحلم من حيث شاء

فللحلم إِزميله العبقري الجليلْ/١٤/

وليس بوسع المرء أن يتجاوز شحنة التحسّر والحرقة والإحباط المعبر عنها في الصيغة الأمرية في قول الشاعر:

---

(١) جون كوين، اللغة العليا، مصدر سابق، ص ٧٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨٧ .

صفِّري يا ريحُ

إنَّ القلْب صَفْصافٌ

وإِن الأوردهْ

خشب ينخره الدودْ /٣٧/

فهذه الريح التي تتجاوب أصداؤها في خراب يباب خَوَاء توحي بفضاءٍ رهيب مثقل بالإحباط واليأس والاستلاب الذي يقوم عليه المشهد. على أن الشاعر يعوِّل أحياناً على التنقّل بين الصيغ الإنشائية في إظهار حالــة الاضطراب والقلق، والتردد بين الأمل واليأس، وذلك في القصيدة الموسومة بسفر التكوين والتي يقول فيها:

لتكن خالق العشب في هذه الأرض

لتكن مثلما يرغب القلب

لتكن خالق الفرح الفذِّ

فبعد هذه الصيغ الأمرية المشوبة بالأمل والتشبث بالحياة، يفاجئنا الشاعر بصيغ استفهامية متتالية مثقلة باليأس والإحباط.. مستنكراً على نفسه التمادي في تصور الآمال قائلاً:

كيف أَبتدئ الخلقَ؟

كيف أكوِّن ما شاءه الحلم؟

من زبد البحر

أم من بكاء العذاب الجميل

أمّ من دمعة أغرقت مدناً

أم دمٍ أيقظ الصبحَ

فامتد لحن الصهيل /١٣/

فهذا التنقل بين الصيغ الأمرية الحالمة الآملة، وبين هذه الصيغ الاستفهامية المثقلة بالإحباط وفِّق في رسم صورة حركية عاطفية مضطربة ومتناقضة تتفق وحالة الاضطراب والتناقض والقلق التي يعيشها الشاعر، وقريب من ذلك ما في المقطع التالي الذي بدأ بتركيب شرطي مشحون بثورة الخلاص والأمل، ثم عَكَّر صفو هذا الأمل استفهام فعَّال لمشهدٍ بغير قليل من معاني اليأس والاستسلام. يقول الشاعر:

لو دم يستشيط وأغنية تشتعلْ

كنت أسلمت أمري لميقاته

كنت باركتُ هذا الضجيجْ

إنَّ شيئاً له نكهة الماء

ينسلّ من راحة اللونِ

كم عطشٍ يلزم هذا اللونَ كي يحتويه

وكم ولهٍ يلزم اللوحة المكفهَّرة كي تكتملْ /٢١/

ولو استرسلنا في استعراض دور التركيب الإنشائي في صياغة تجربة سعد الدين كليب لوصلنا إلى النتيجة نفسها التي خلصنا إليها قبل، وهي أن التركيب الإنشائي يتفق وطبيعة القول الشعري لأنَّه تركيب يتصف بعدم قابليته لفكرة الصدق والكذب، وهذا يتفق وجوهر الشعر الذي يقوَّم بمدى قدرته على التعجيب والإثارة، وليس بمدى انصياعه لفكرة الصدق والكذب هذه كما يرى كثير من النقاد[١]، فالشعر ذو جوهر تعجبي، فقوامه التعجب والإثارة والتأثير،

---

(١) انظر المصدر نفسه ٨٧. وعبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي القديم، القاهرة، مكتبة الخانجي، ص ٣٢.

والتركيب الإنشائي في اللغة العربية هو الأقدر على إنشاء مثل هذه المعاني عند المنشئ، وعند المتلقي كما هو معروف في علم المعاني.

الإطناب في القول الشعري

ولأن الشعر تنتظر منه الإثارة قبل الإشارة يسمح لنفسه بغير قليل من الإطناب والحشو، ولغة الشعر الحديث خاصَّة مليئة بهذا اللون من الإطناب[1](٢٦) المتمثل بتكرير المبنى والمعنى معاً تارة، وبتكرير المعنى وحده تارة أخرى، ذلك أنَّ الشعر لا يهدف إلى الإفادة بقدر ما يهدف إلى التأثير، وكثيراً ما يعوِّل الشاعر على الإطناب والتكرار في تأكيد معاناته ومعاينته، إذ ليس المهم أن يخبرنا بما نعرف، أو نجهل، بل المهم أن يقدم هذه الأمور بقالب فني مؤثر ومثير، وفي ضوء ذلك نستقبل ما يلاحظ عند الشاعر سعد الدين كليب من إطناب، أو تكرار للمباني والمعاني حيناً وللمعاني فقط حيناً آخر، وقد يتمثَّل هذا الإطناب بترديد نمط نحوي يسهم في صياغة البنية التحتية لموسيقا النص، ومن هذا القبيل ما في قصيدة بعنوان: «على ما قد سقط فجأة» /٨٦/. فمقاطعُ عدةٌ من هذه القصيدة انتهت بلازمة تركيبية نحوية تكاد تكون واحدة تؤكد المعاناة، وترسم معالم أساسية للرؤيا، وتسهم في بناء البنية التحتية للموسيقا في هذه القصيدة التي جاءت في سبعة مقاطع أولها قول الشاعر:

عارياً في مهبِّ الخطيئة

يَسْتافه القيظ إرْباً.. فإرْبا.

... ينتابه اللغو طوراً وطوراً تراوده السنبلهْ

---

(١) جون كوين، اللغة العليا، مصدر سابق، ص ٢٤.

هل تُراها الفجيعةُ

حتى استوى تائهاً دونما وردةٍ أم هي المهزلهْ/٨٦/

ويقول في المقطع الرابع من هذه القصيدة:

تصطك أحلامه

كيف أقْعى إذِن حائلَ اللون

تذرو به صَرْصرٌ ماحلهْ

هل تُرَاها الفجيعة؟!.

أم.. أنَّها المهزلَهْ؟! /٨٨/

ويقول في المقطع السادس من هذه القصيدة:

لكنه السيد البهلوان

خاط أسماءنا مِعْطفاً

... يَسْقَعُ الغيثَ بالنعش

والريحَ بالمخبر الفظِّ

والوردَ بالدُّمَّلهْ!

هل تراها الفجيعهْ

أم أنها المهزلهْ /٩٠/

فهذه المقاطع الثلاثة التي تنتمي إلى قصيدة انتهى كلٌّ منها بشبه لازمة تركيبية نحوية أَسهمت في بناء موسيقا القصيدة، وفي رسم معالم الرؤيا، وفي تأكيد المعاناة، مما يجعلها بؤرة دلالية محورية ليس بوسع المتلقي تجاهُلها، وإذا كانت هذه الظاهرة الأسلوبية قد جاءت هنا في نهاية المقطع، فقد تأتي في مطالع مقاطع قصيدة أخرى كما في قصيدة عنوانها «بورتريه» ومطلعها قول الشاعر:

وَلَدٌ دَوَّخته المدينةُ

أغوت تجاعيده بالنحيب/٢٨/

ثم قال في مطلع مقطع آخر:

وَلَد من دفيء الأزقة جاء

ومن لوثة الحرّ والقرِّ /٢٩/

وقال في مطلع مقطع ثالث:

ولد من دفيء الأزقة جاء

ولكنه فاغرٌ راحتيه وفاه/٣٠/

وظاهرة الإطناب قد تتمثَّل في هذه التجربة بالإطناب المعنوي فقط، وذلك عندما يطنب الشاعر في توضيح معان لا يصعب فَهْمُها مما ذكر من قبل، وهذا كثير عنده، من ذلك قوله في قصيدة بعنوان «تشكيل ناقص»:

كل شيءٍ كما ينبغي

سلَّة المهملات، الأغاني

الحوار المتوّج بالنَّطْعِ

والساسة الماحلون

المدينةُ ملأى بأسمالها /٢٠/

ففي هذا المقطع يمكن أن نستغني إخبارياً عن عبارة «المدينة ملأى بأسمالها» لأن ما سبق من ذكر للحوار المتوج بالنطع، والساسة الماحلين كفيل بالدلالة على أنَّ المدينة ملأى بأسمالها، لكنها الرغبة في تحسس وقع الكلمات وتذوق إيحاءاتها، ومن هذا القبيل قول الشاعر في قصيدة «الخوف والعطش»:

وأحيا

تجيء القصيدة موصودةً بالتقارير

مضفورة بالحديد المذهَّب

تَدْخُلُني خِلْسَةً، أفتديها بصمتي

وما ملكت مقلتاي من الخوفِ

ما قد كنزتُ من الذلّ في روحي التالفهْ /٤٠/.

فتلف روح الشاعر مفهوم بجلاء من معايشته القصيدة الموصودة بالتقارير، والمصفودة بالحديد المذهَّبِ، ومن اكتناز مقلتيه للذل خوفاً، فكل ذلك يفيد ما تفيده عبارة "في روحي التالفة" مما يعني أنَّها من قبيل الإطناب المعنوي الفني الذي تستدعيه موسيقا المقطع أو ما يمكن أن يُسَمَّى بقافية المقطع، وهذه المسوِّغات تسوِّغ بوضوح الإطناب المعنوي الملاحظ في قول الشاعر:

عارياً في مهبّ الخطيئة

لا أسأل الريحَ عطفاً

ولا أرتجي سَتْر عورتيَ المخجلهْ /٩١/

فقد جاءت كلمة «المخجلهْ» لدى الشاعر إطناباً معنوياً لأنه صفة مؤكِّدة، والصفة المؤكِّدة لا تُكسِبُ الموصوفَ معنىً لم يكن فيه من قبل، بل تؤكد معناه كتوكيد زرقة اللازورد بوصفه بالزرقة في قول مالرميه[(١)]:

والفم المرتعش، واللازورد الأزرق النَّهِمُ

وكذلك الحال عند الشاعر سعد الدين كليب في وصفه العورة بأنها مخجله، فهو وصف مستغنىً عنه دلالياً، لأن العورة في هذا السياق هي كلُّ مَكْمَنٍ للسَّتْر، والسوأةُ، وكلُّ أمر يُخْجَل منه، وكلُّ ذلك يؤكد أنَّ وصف

---

(١) جون كوين، اللغة العليا، مصدر سابق، ص ٩٤.

الشاعر للعورة بالخجل إطناب معنوي أسلوبي يصور حالةً من الإحباط واليأس والاستلاب والاستباحة تلك الحالة التي لا يُستَبعد معها أن يشعر المرء بأنَّه لم يعد مجدياً أن يخجل مما هو مخجل حَقاً.

على أنَّ للإطناب الدلالي في الخطاب الشعري عند سعد الدين كليب إسهاماً بارزاً في رسم معالم موسيقا القصيدة سواء أكان ذلك في حشو المقطع، أم في قافيته، فكلمة "مخجله" مثلاً قافية في قصيدة جاءت قافيةُ مقاطعها هائية مقيدة من قبيل (المهزلة – السنبلهْ - ما أَجْمَلَهْ - وأخيراً المخجلة)، وإذا كان الأمر كذلك يتضح بجلاء أن الشاعر عَوَّل على الإطناب والحشو بنوعيه البنيوي والمعنوي لتكون معاناته مؤكدة، ومثيرة ومؤثرة، وليكون هذا الإطناب عاملاً بارزاً في صياغة البنية الموسيقية لخطابه صياغةً مدروسة ومنتظمة، نقول ذلك لما نلاحظ من أن البنية الموسيقية المنتظمة في هذا الخطاب بنية مدروسة، ومحروص على تنظيمها بعفوية تجعل هذه البنية شيئاً يَصْدُر عن نفس الشاعر، لا شيئاً يفرضه على نفسه، أو يُفْرَض من الخارج عليه، وهذه البنية الموسيقية من النمط التفعيلي، لذا قَدْ لا تجد من فرق بينه وبين الشعر العمودي إلا بالتوزيع الموسيقي الاستدعائي الدَّفقي الذي يواكب تداعيات الحالة الشعورية، ويعكس تتالي دفقاتها، وتداخل هذه الدفقات، وخيرُ مثال على ذلك المقطع الأخير من قصيدة «الخوف والعطش» /٤٤-٤٥/. فقد قَدَّم الشاعر هذا المقطع بتوزيع موسيقي يتفق وتتالي الدفقات الشعورية كما يتفق وطبيعة شعر التفعيلة، وحقيقة الأمر أنَّ هذا المقطع يكوِّن أبياتاً من البحر البسيط، وهو ما توضحه فيما يلي مقارنة تشكيله الكتابي في الديوان بتشكيله الكتابي وفق توزيع الشعر العمودي.

اسق العطاش

فقد أسرفت يا مطرُ

صرعاك نحن ..وفي أثوابك الشجرُ

خلَّفتنا في عويل الريح

أغربةً

تبكي بأحشائنا آثار من عبروا

يا سيد الماء، والأحلام متعبة

ندعوك..

وقت اعتلى أرواحنا الحجرُ

مُدَّ اليدين

ففي أخشابنا عطشُ

قد شفها الوجدُ، والنخَّاس ينهمرُ

اسق العطاشَ

وعدْ للبيت يا مطـــرا

قد غاله الذئبُ

واستشرى بنا السفرُ.

اسقِ العطاش فقد أسرفتَ يا مطرُ ... صرعاك نحن وفي أثوابكَ الشجرُ

خَلَّفتَنا في عويل الريـــح أَغْربـــةً ... تبكي بأحشـــائنا آثارُ من عبـــروا

يا سَيَّدَ المـــاء والأحـــلام متعَبـــة ... ندعوك وقت اعتلى أرواحنا الحجرُ

مدَّ اليدين ففي أخـــشابنا عطـــشٌ ... قد شفَّها الوجد والنخاسُ يَنْهمِـــرُ

اسق العطاش وعُدْ للبيت يا مطراً ... قد غاله الذئب واستشرى بنا السفرُ

وبعد فقد كنا مع خطاب شعري فيه كثيرٌ من التعبيرية وقليل من المباشرة والتجريد يغري متلقيه بجسور التواصل معه، مما يشجع على المزيد من التفاعل، ومعاودة القراءة والقول، فكان ما كان في هذه الصفحات من مقاربات سَعَتْ إلى الكشف عن بعض جماليات هذا الخطاب مربوطةً بالبنية اللغوية التي عَبَّرْت عنها، كما سعت إلى تلمُّس معالم الرؤيا في هذا الخطاب، فتراءت غربةً فكرية تعاني وتعاين وتحلم، ولكنها لا تهرب، بل تواجه بغير قليل من الصمود، وبغير قليلٍ من المعاناة انطلاقاً من إدراك الشاعر لموقفه، ومسؤوليته حيال ما حَوْلَه.

البحث الثالث

في التحليل النحوي للنص الشعري

بات من المألوف لدى المعنيين بالدرس اللغوي أن اللغة ظاهرة اجتماعية ذات بعدين؛ بعد نظري مثالي قابع في العقل الجمعي للأمة صاحبة اللغة، وقد عبر الدارسون عن هذا البعد بمصطلحات متعددة كمصطلح اللغة عند فردينان دي سوسير ومصطلح النموذج أو التنظيم اللغوي المثالي عند إدوارد سابير، وأما البعد الثاني للغة فهو البعد العملي المتمثل بممارسة المتكلم لتصوره الخاص للغة التي يتحدث بها، وقد عبر الدارسون عن ثاني هذين البعدين بمصطلحات متعددة أيضا كمصطلح الكلام عند سوسير، ومصطلح التنظيم المادي، أو الواقع الكلامي عند سابير[1].

ولما كان البعد العملي للغة ناجما عن تصور شخصي يحاكي مثالها النظري فإنه ينطوي على قدر غير قليل من الذاتية في استعمال اللغة، وهذه الذاتية التي تختلف من شخص لآخر ماهيةً ونسبةً تقابل بُعْدَ اللغةِ الموضوعيَ

---

(١) انظر: فردينان دي سوسير، فصول في علم اللغة العام، أحمد نعيم الكراعين (مترجم)، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ص ٣٠، ٤٢، وريمون طحان، الألسنية، علم اللغة الحديث، المبادئ والأعلام، بيروت، ص٤٣، ٤٤، ٢٢٧، ومحمد الغامدي، اللغة والكلام في التراث النحوي العربي [في] مجلة عالم الفكر،ع٣، مج٣٤، ص ٦٩-٧٢.

المحكومَ بكونها منظومة مجتمعية يلتزم المتكلمون بها نسبا متفاوتة مما تمليه عليهم لغاتهم من القواعد والأحكام التي تقوم عليها.

بهذا التصور للبعدين، المثالي النظري الجمعي للغة، والواقعي الفردي يتضح أن طبيعتها النظرية والعملية تملي على الدارس التسليم بوجود جانبين في الخطاب اللغوي عامة بغض النظر عن وظيفته وبنيته، وهما الجانب الموضوعي والجانب الذاتي، حتى لو كان هذا الخطاب في حالة عطالة تأثرية وتأثيرية، أي كان فيما يعرف بالكتابة في درجة الصفر [1] على التسليم بالوجود العملي للكتابة في هذه الدرجة، والحقيقة أن هذه العطالة مفهوم افتراضي يملي أخذه بالحسبان ضرورة منهجية تسلم بأن حالة العطالة هذه الممثلة نظريا بالكتابة في درجة الصفر وبالحالة الفعالة تأثريا أو تأثيريا أي : الكتابة في غير درجة الصفر حالتان تمثلان قطبين متناقضين، قطبا يمثل حالة الإشباع بالبعد التأثيري أو التأثري للكلام أو كليهما، وقطبا يمثل العطالة الكلية عن ذلك البعد[2]، هذا على صعيد التنظير المثالي، أما على الصعيد العملي فمن النادر – إن لم يكن من المستحيل – أن يكون الخطاب اللغوي بغض النظر عن شكله ووظيفته ومضمونه في حالة عطالة تامة تأثريا أو تأثيريا [3]، وفي

---

(١) انظر: أحمد محمد ويس، الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، الرياض، كتاب الرياض، ٢٠٠٣، ص ١٤٨ -١٤٩.

(٢) انظر:أحمد محمد ويس، ثنائية الشعر والنثر، دمشق، وزارة الثقافة،٢٠٠٢، ص ٤٧ - ٤٨، ٦١ – ٦٢، ٦٧.

(٣) يقول الدكتور حمادي صمود : نتساءل ولو على سبيل الحيرة العلمية فقط: هل للنموذج اللغوي وجود فعلي؟ وهل تتحقق أنماطه في مستوى من اللغة يكون القصد الفني فيه منعدما؟. حمادي صمود، في نظرية الأدب عند العرب، جدة، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٠،ص ٢٠٧، وانظر، أحمد محمد ويس، ثنائية الشعر والنثر، مصدر سابق، ص ٤٧ - ٤٨.

هذا السياق يرى رومان ياكوبسون (أن البنية اللفظية لرسالة ما تتعلق قبل كل شيء بالوظيفة المهيمنة، ولكن أيا كانت الوظيفة المهيمنة فإن إسهام الوظائف الأخرى ينبغي أن يأخذها اللساني في الحسبان)[١]، فالخطاب اللغوي محكوما بوظائفه المختلفة وبتصور المتكلم الشخصي للغته يجد نفسه مشمولا بحالات متفاوتة من العدول أو الكتابة في غير درجة الصفر، وإذا كان من الملاحظ عند الدارسين[٢]عدم الوضوح، أو عدم الاتفاق على المعيار الذي يُعرَف به الأصل المنزاح عنه إلى الفرع المنزاح إليه في الخطاب غير النفعي أو غير العادي عامة، وفي الخطاب الإبداعي خاصة فإن هذا لا يمنع من تقديم مقاربة تصنيفية للخطابات اللغوية تبين حظوظها من الطاقات اللغوية الكفيلة بأداء الوظيفة التأثرية أو التأثيرية في حال وجودهما، وذلك انطلاقا من وظيفة الخطاب وملابسات إنجازه، فالخطاب العلمي الذي يتوجه إلى العقل، ويرمي إلى إقناع المتلقي بما يحمله من حقائق علمية بعيدا عن الأغراض الجمالية نتوقع أن يكون منجزا في درجة الصفر كما تتراءى للمنشئ، أما الخطاب الإعلامي أو الإعلاني الهادف في المقام الأول إلى إقناع المتلقي وإلى التأثير فيه فيغلب عليه الطاقات اللغوية ذوات القدرات التأثيرية، وأما الخطاب السياسي التعبوي فغالبا ما يكون قائما على نسب متفاوتة من الاقتناع والإقناع، وعلى نسب متفاوتة أيضا من الحالة التأثرية والحالة التأثيرية، لهذا كله يغلب عليه الاختيارات اللغوية التي تستجيب للحالة التأثرية الذاتية والقادرة في الوقت نفسه على التأثير في المتلقي، وشبيه بحال الخطاب السياسي حال الخطاب الديني والخطاب الأدبي الذي هو تشكيل لغوي في المقام الأول.

---

(١) حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣، ص ٣٣.

(٢) انظر: أحمد محمد ويس، الانزياح في منظور... مصدر سابق، ص ١٤٧وما بعدها.

لهذا ركزت جمعية دراسة اللغة الشعرية في المدرسة الشكلية الروسية على أن الفن ليس مجرد مادة ثانوية للدراسات التاريخية والنفسية، بل إن له ذاتيته الجديرة بأن تكون موضوعا للبحث(١). وهذا يفضي إلى مسلمة مفادها أن لغة الأدب عامة والشعر خاصة تنطوي على قدر غير قليل من السمات اللغوية الفردية، لأن اللغة في هذا الميدان تكون أو ينبغي أن تكون في أجلى مظاهرها الجمالية، وذلك بحسب التكوين المعرفي واللغوي للشاعر، وبحسب تصوره للشعر وظيفةً وشكلا، فـــ(مجالات استخدام اللغة الشعرية متنوعة بتنوع وظائفها، فنحن من هذه اللغة لسنا بإزاء نمط قولي واحد، بل نحن أمام عدد من الأساليب الوظيفية، يختلف فيها الشعر الملحمي عن الشعر الغنائي كما يختلف الشعر الغنائي عن الشعر الخطابي)(٢). والحقيقة أن وظيفة الشعر وشكله- مسألتان خلافيتان عند الأمم والشعوب على مر العصور والأزمان(٣). على أن هذا الاختلاف الأزلي لا يمنع من القول بأن جمهور المنجز في هذا الصدد تنظيرا وتطبيقا ظل يتأرجح في مفهوم الشعر بين التعليم والتأثير(٤)، بين الممتع والمفيد، وغني عن التأكيد أن البعد الجمالي للشعر يملي على لغته ضربا، بل ضروبا مختلفة من الخصوصية، وهذا ما حمل بعضهم على القول بأن للغة الشعرية (أعرافا خاصة لا يمكن أن تهاجم أو تنتقد بسبب تجاوزها للمستوى اللغوي العام، بل قد تبدو اللغة الشعرية

(١) انظر: يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، جدة، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٩، ص ٧-٨، ٤٣.

(٢) انظر: المصدر السابق، ص ١٠.

(٣) انظر: إحسان عباس، فن الشعر، بيروت، ط٢، دار الثقافة، ١٩٥٩، ص ١٥٩ وما بعدها.

(٤) إبراهيم رماني، الشعر، الغموض، الحداثة؛ دراسة في المفهوم [في] مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ع ٣-٤، ص٨٣ .

للمستوى اللغوي العام، بل قد تبدو اللغة الشعرية أحيانا وكأنها إخلال منهجي منظم بالأعراف اللغوية، ولا يتمثل هذا الإخلال فيما يسمى بالضرائر الشعرية وتجاوزاتها الصرفية والنحوية فحسب، بل يتعداه إلى الطابع المجازي الذي تتسم به هذه اللغة، إذ هو طابع يلتوي بالدلالات الوضعية الأولى للكلمات، ويلد منها بالمزج والتركيب والحذف والإضمار دلالات فنية ثانوية، هي في منطق الشعر أهم وأولى من تلك الدلالات اللغوية الوضعية)[(١)]. وهذا يعني أن هذه الخصوصية التي تتميز بها اللغة الشعرية تجعلها لغة فنية خاصة تستثمر معطيات اللغة النفعية العادية كما يعني أن هذه الخصوصية هي الحامل أو المنجز للوظيفة الجمالية للخطاب الشعري، لذلك أخذت الأسلوبية على عاتقها الربط بين المنجز الجمالي وحامله الأسلوبي في النص الأدبي[(٢)]، وإذا سلمنا بأن من أهداف نقد الشعر الأساسية الإقناع والإمتاع فإننا نسلم أيضا بأنه مما يَتوسَّل به الناقد إلى ذينك الهدفين الكشف عن الحامل اللغوي أو المنجِز اللغوي للبعد الجمالي للشعر أخذا بيد القارئ إلى مواطن الجمال في هذا الخطاب ورغبةً في المزيد من التفاعل التذوقي الإبداعي الجمالي بين المتلقي والنص، وذلك مع التسليم بأن لكل متلق خصوصيةً في تجربته اللغوية تتحكم إلى حد ما بآفاق تفاعله مع النص الشعري تذوقا وفهما. ولا شك في أن الكشف عن الحامل اللغوي أو المنجِز اللغوي لجمالية الخطاب الشعري إنما يكون بتحليل بنيته اللغوية، فـ(الأدب في النهاية ليس إلا طريقة للتأليف بين مستويات الأصوات والدلالة والبنية النحوية والصور الفنية، ومعالجته بمنطقه

---

(١) يوري لوتمان، مصدر سابق، ص ٩.

(٢) حمادي صمود، مرجع سابق، ص ٢٠٦.

نفسه، أي بطريقة أدبية تقتضي ممن يتصدى له أن يحلله تحليلا تكامليا، وأن يجعل قطب اهتمامه ذلك الشكلَ الذي انتظمت من خلاله المستويات المتدرِّجة)[١].

ويبدو أن الخصوصية اللغوية الفردية المنجِزة أو الحاملة لشعرية العمل الأدبي عامة والشعري خاصة حملت على التفكير في تفسيرها ماهيةً وآليةً وهدفا، ومما يعول عليه في ذلك أن نكشف عن معالم الذاتي والموضوعي في لغة الإبداع الأدبي، ومن أبرز الأفكار المطروحة في هذا السياق الحديث عن أصل لغوي موضوعي مفترض مشترك بين أفراد الأمة وقابع في عقلها الجمعي، وعن مفارقات لهذا الأصل - وهي بلا شك- مفارقات نسبية ماهيةً وآليةً وهدفا، وقد عبر الدارسون عن هذه المفارقات بمصطلحات متعددة، من أشهرها الانزياح والعدول والانحراف ومن أخطرها على اللغة والتلقي التحريف والخرق والانتهاك والتدمير[٢]، وإذا كانت مصطلحات أولى هاتين المجموعتين توحي بضرورة ممارسة الشاعر قدرا من الحرية اللغوية في إنجاز خطابه الشعري فإن مصطلحات المجموعة الثانية تشي نظريا على الأقل بأن الشاعر في إنجازه الشعري ليس أسيرا للمرجعية اللغوية الموروثة، مما يبيح له خرق قواعد اللغة وانتهاك حرماتها، ويبدو أن المزاوجة بين مقولة الانزياح، ومقولة الكتابة في درجة الصفر في ضوء التسليم بوجود بعدين ذاتي وموضوعي في أي خطاب لغوي تفضي إلى تصور أكثر واقعية وموضوعية لطبيعة العلاقة بين المبدع ولغة إبداعه، ولعل هذه المزاوجة بين مقولتي الانزياح والكتابة في درجة الصفر توحي بأن الانزياح لا يتطلب

---

(١) يوري لوتمان، مصدر سابق، ص ٨.

(٢) انظر: أحمد محمد ويس، الانزياح في منظور، ص ٣٢ وما بعدها، ووليد قصاب، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دبي، دار القلم، ١٩٩٦، ص ١٩٥.

بالَضرورة ما يتراءى لبعضهم فيه من خرق تدميري أو انتهاك للغة في غير مستواها الدلالي، بل يعني في العام الغالب نظريا وعمليا أن يستثمر الشاعر لأغراض فنية إمكانات تتيحها اللغة بالقوة، ولكن مستعمل اللغة لا يجد نفسه بحاجة إلى استعمالها في غير الخطاب التأثري التأثيري عامة، والأدبي خاصة ،ولهذا يحدد بعضهم البنية الشعرية بوصفها عبارة عن توافر عدد من النظم أو الضوابط التي لا يقصد إلى توافرها عادة في اللغة الطبيعية[١]. فالشاعر (ينثر تحت مجهره الدقيق كل ما في مخزونه من ألفاظ اللغة وصيغها وعناصرها الأخرى لينتقي منها بعفوية وحذق ومهارة في آن واحد ما يتلاءم مع رؤاه وأخيلته، وينسجم مع معانيه وصوره وإشعاعات فكره وخلجات وجدانه .. فإن لم تسعفه هذه الألفاظ والصيغ والعناصر سخَّر حاسَّته اللغوية، وتعامل معها وكأنها كائنات حية تتناسل وتنمو وتتكاثر، فشقَّق وولَّد منها ألفاظا وصيغا وعناصر جديدة شابَّة متوهِّجة.. وهكذا تتفجر طاقات اللغة الكامنة بين يديه وتتبلور وتتوالد وتتكاثر عناصرها.. وبهذه الكيفية من التعامل مع اللغة تكون المعادلة الشعرية)[٢] استكشافا دائما لعالم الكلمة واستكشافا دائما للوجود عن طريق الكلمة[٣]، فالشاعر (يتحرر من القيود التي فرضتها الذهنيات الاجتماعية في إنشاء السياقات والصلات اللغوية بين المفردات، ويعمد إلى ابتكار سياقات جديدة وإلى إنشاء علائق متميزة وارتباطات حميمة غير مستهلكة بين عناصر اللغة المختلفة، ينفرد بها عن بقية أفراد الجماعة

---

(١) انظر: يوري لوتمان، مصدر سابق، ص ٨٩.

(٢) أحمد محمد معتوق، الشعر، الغموض، ولغة المجاز، [في] مجلة جامعة أم القرى، مج١٦، ع٢٨،ج٢، ص ٩٧١- ٩٧٢.

(٣) يوسف سامي اليوسف، مصدر سابق، ص ١٧٤ بشيء من التصرف.

اللغوية، وهكذا يطوع الشاعر اللغة ويخصِّبها ويخضعها لنظامه الخاص بشتى الوسائل الممكنة، وتكون له لغته الخاصة داخل لغته العامة، تتسع له بحسب ما تسعفه براعته وذائقته اللغوية المميزة وتمليه عليه عاطفته الجياشة الطامحة)[١].

وكأن الانزياح في اللغة الشعرية لا يعدو أن يكون مزاوجة إبداعية خلاقة بين مخصبات أسلوبية، ومعطيات الخطاب المكتوب في درجة الصفر المفترضة، ومن ثم يكون الانزياح أو العدول تكييفا لهذا الأصل مع التجربة الفنية، أو تلقيحا له بتلك المخصِّبات التي تتيحها طبيعة اللغة، ولا تفضي بالضرورة إلى ما يراد للانزياح من خرق أو انتهاك لقواعد اللغة وأحكامها فـــ(ليس كل عدول - كما يقول حمادي صمود- مولِّدا لطاقة تعبيرية وشحنة جمالية، ولا كل انضباط لغوي خلو منها)[٢] وفي هذا السياق يقول يوري لوتمان: (منبع التأثير الفني لا يقتصر على الانحراف عن القواعد العملية للغة، بل يتجاوز ذلك إلى مقاربتها، ففي ظل التلقائية اللغوية، وفي ظل تلك القواعد البنائية التي لا تحظى على مستوى اللغة العملية بأية خيارات نرى الشعر يتمتع بالحرية، إن هذه الحرية تتجلى في بنيات النص، وهي بنى غير ممكنة في لغة الواقع، أو هي غير مستعملة، ومن الممكن أن يقترب الشعر من قواعد اللغة العادية حتى يتطابق معها تماما، ولكن بما أن هذا التطابق لا يمثل ناتجا لعملية التلقائية اللغوية بقدر ما هو نتيجة لانتقاء واحد من مجموعة إمكانات فإنه يغدو حاملا لرسالة فنية)[٣]، ويضيف لوتمان قائلاً: (إن في صميم اللغة ذاتها رصيدا من المعاني، فعلى مستوى النطق يوجد ضرب

---

(١) أحمد محمد معتوق، مصدر سابق، ص ٩٧٢.

(٢) حمادي صمود، مصدر سابق، ص٢٠٦.

(٣) يوري لوتمان، مصدر سابق، ص ٢٥٠- ٢٥١.

من الترادف الحقيقي، وعلى المستويات الأخرى توجد الصيغ المتوازية، وكلاهما يتيح إمكانيات الاختيار، وينبجس منه العديد من الدلالات الأسلوبية، أما البنية الشعرية فحقيقتها تكمن في أنها إذ تستعمل عن عمد وحداتٍ غيرَ مترادفة، وغيرَ متكافئة القيمة، فإنها تستعملها كما لو كانت مترادفة ومتكافئة القيمة، وبهذه الكيفية فإن أي طابع تصطبغ به العلاقة بين نظام اللغة الشعرية ونظام اللغة العادية، سواء بالتطابق البالغ أو الاختلاف المتناهي إنما هو حالات خاصة، المهم أن تلك العلاقة بين النظامين ليست تلقائية أو أحادية الدلالة)[١]، وفي هذا السياق من المناسب التذكير بموافقة رينيه وليليك لقول أحدهم (ليس هناك ما يدعو اللغة الشعرية لأن تنتهك أيًّاً من قواعد اللغة لتبقى كما هي، أي لتظل نوعا من التعبير اللغوي الذي يتصف بقدر كبير من التنظيم والترتيب)[٢]، ويؤكد الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف أن الانحراف الأسلوبي يكون أيضا بالاختيار المركز من النظام لا بالخروج عنه، وفي ذلك يقول: (كما كان الانحراف الأسلوبي متمثلا في الاستعمالات المخالفة لنظام النحو والصرف في النثر ويمكننا أن نطلق عليه النحو النثري يمكن أن يكون كذلك في الاستعمالات الموافقة، ولكنه حينئذ يأخذ مظاهر أخرى، قد تكون في غلبة الأفعال على الأسماء أو شيوع الفعل المضارع دون غيره، أو شيوع استخدام نوع من أنواع الضمائر دون غيره)[٣].

---

(١) يوري لوتمان، مصدر سابق، ص ٢٥١.

(٢) رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٧، ص ٤٣٤.

(٣) محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في لغة الشعر الحر: دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١، ١٩٩٠، ص ١٢٨ – ١٢٩.

وإذا كان للتشكيل اللغوي ببعديه الذاتي والموضوعي هذا الدور الأساسي في صياغة التجربة الشعرية فنيا وجماليا فإن ذلك يعني أن التحليل اللغوي للنص تحليلا يربط المُنْجَز الجمالي والفني بحامله اللغوي منهج يتسم بما يطمح إليه الخطاب النقدي من الجمع بين الذاتي والموضوعي في الدرس النقدي للشعر، ومبعث الموضوعي في هذا المنهج هو توظيف مقولات صوتية وصرفية ونحوية تركيبية موضوعية تتمثل بمعالم أسلوبية يزعم الدارس أن المنشئ عوّل عليها في الصياغة اللغوية لتجربته الشعرية، وهي معالم موضوعية سمحت للنص أن يكون عملا فنيا، ولهذا يرى لوتمان أن التحليل الأحادي للنص، أي دراسته دراسة لغوية جمالية مستقلة يمثل الخطوة الأولى التي لا غنى عنها في دراسة النص الأدبي، كما أن هذا التحليل يشغل في سلم المشكلات العلمية مكاناً خاصاً، لأنه كفيل ببيان ما يجعل النتاج نتاجاً فنياً (١).

وأما الجانب الذاتي في التحليل اللغوي للنص الشعري فناجم عن خصوصية التجربة اللغوية للدارس المُحَلِّل، وعن مدى تمكنه من علوم اللغة على اختلاف مستوياتها صوتياً وصرفياً وتركيبياً، وعن مدى امتلاكه لذائقة تمكنه من حسن استثمار معارفه اللغوية في تحليل النص تحليلاً نقدياً لغوياً، والجدير بالذكر أن التحليل اللغوي للنص الشعري بجمعه على هذا النحو بين الذاتي والموضوعي يتطلب من المحلل الدارس أن يتمتع بازدواجية تمكنه من أن يكون قارئاً متذوقاً، ودارساً محللاً، والفرق بين الموقفين هو الفرق بين ذاتية المتلقي وموضوعية الباحث (٢).

---

(١) يوري لوتمان، مصدر سابق، ص٣٢، ٣٤.

(٢) سعد مصلوح، الأسلوب؛ دراسة لغوية إحصائية، القاهرة، ط٣، عالم الكتب، ٢٠٠٢، ص ٢٦.

البحث الرابع

شعرية اللغة في قصيدة (قذى بعينك) للخنساء

إيمانا منا بأن من الأهداف الأساسية للنظرية الأدبية أن تبين المنهج النقدي الأجدى في تحليل الخطاب الأدبي[1]، وتوضيحا للأفكار الواردة في الفقرة السابقة واختبارا لصحة هذه الأفكار نُحلِّل بهدي منها إحدى مرثيات الخنساء لأخيها صخر، وهي قولها[2] :

١ - قــذى بعينــك أم بــالعين عــوار	**أم ذرَّفت إذ خلت من أهلها الــدار**
٢ - كأن عينــي لــذكراه إذا خطــرت	**فيض يسيل على الخدين مــدرار**
٣ - تبكي لصخرهي العبرى وقد ولهت	**ودونه من جديد التــرب أســتار**
٤ - تبكي خناس فما تنفك ما عمــرت	**لها عليــه رنــين وهــي مفتــار**
٥– تبكي خناس على صخر وحق لهــا	**إذ رابها الدهر إن الدهر ضــرار**

---

(١) انظر: جوناثان كالر، النظرية الأدبية، دمشق، وزارة الثقافة، ٢٠٠٤ ص ٥٢ – ٥٣.

(٢) الخنساء، ديوان الخنساء، بيروت، دار الفكر، ص ٤٩-٥٣. تخففتُ من شرح ما في النص من الألفاظ الغريبة لما لاحظته من أن غرابتها لا تحول دون التواصل مع دراستنا النقدية للقصيدة، مما يخشى معه المرء أن يكون شرح هذا الغريب ضربا من التكثُّر.

٦- لا بد من ميتة في صـــرفها عبـــر | والدهر في صرفه حول وأطـــوار
٧ - قد كان فيكم أبو عمرو يــسودكـــم | نعـــم المعمـــم للـــداعين نـــصار
٨ - صلب النحيزة وهـــاب إذا منعـــوا | وفي الحـــروب جـــريء الـــصدر
٩ - يا صخر وراد مـــاء قـــد تنـــاذره | أهل الموارد ما فـــي ورده عـــار
١٠ - مشى السبنتى إلى هيجاء معضلة | لـــه ســـلاحان أنيـــاب وأظفـــار
١١ - وما عجول على بو تطيـــف بـــه | لهـــا حنينـــان إعـــلان وإســـرار
١٢ - ترتع ما رتعت حتى إذا ادَكـــرت | فإنمـــا هـــي إقبـــال وإدبـــار
١٣ - لا تسمن الدهر في أرض وإن رتعت | فإنمـــا هـــي تحنـــان وتـــسجار
١٤ - يوما بأوجد مني يـــوم فـــارقني | صخر وللـــدهر إحـــلاء وإمـــرار
١٥ - وإن صـــخرا لوالينـــا وســـيدنا | وإن صـــخرا إذا نـــشتو لنحـــار
١٦ - وإن صخرا لمقـــدام إذا ركبـــوا | وإن صـــخرا إذا جـــاعوا لعقـــار
١٧ - وإن صخرا لتـــأتم الهـــداة بـــه | كأنـــه علـــم فـــي رأســـه نـــار
١٨ - جلد جميل المحيـــا كامـــل ورع | وللحروب غداة الـــروع مـــسعار
١٩ - حمـــال ألويـــة هبـــاط أوديـــة | شـــهاد أنديـــة للجـــيش جـــرار
٢٠ - نحـــار راغيـــة ملجـــاء طاغيـــة | فكـــاك عانيـــة للعظـــم جبـــار
٢١ - فقلت لما رأيت الدهر لـــيس لـــه | معاتـــب وحـــده يـــسدي ونيـــار
٢٢ - لقد نعى ابن نهيك لي أخا ثقـــة | كانت تُـــرجَّمُ عنـــه قبـــل أخبـــار
٢٣ - فبـــت ســـاهرة للـــنجم أرقبـــه | حتـــى أتـــى دون الـــنجم أســـتار
٢٤ - لم تره جارة يمـــشي بـــساحتها | لريبة حين يخلـــي بيتـــه الجـــار
٢٥ - ولا تراه وما في البيـــت يأكلـــه | لكنـــه بـــارز بالـــصحن مهمـــار
٢٦ - ومطعم القوم شحما عند مسغبهم | وفي الجدوب كريم الجـــد ميـــسار

٢٧ - قد كان خالصتي من كل ذي نسب فقد أصيب فما للعيش أوطار

٢٨ - مثل الرديني لم تنفذ شبيبته كأنه تحت طي البرد أستار

٢٩ - جهم المحيا تضيء الليل صورته آباؤه من طوال السمك أحرار

٣٠ – مورث المجد ميمون نقيبته ضخم الدسيعة في العزاء معوار

٣١ - فرع لفرع كريم غير مؤتشب جلد المريرة عند الجمع فخار

٣٢ - في جوف لحد مقيم قد تضمنه في رمسه مقمطرات وأحجار

٣٣ - طلق اليدين لفعل الخير ذو فجر ضخم الدسيعة بالخيرات أمار

٣٤ - ليبكه مقتر أفنى حريبته دهر وحالفه بؤس وإقتار

٣٥ - ورفقة حار حاديهم بمهلكة كأن ظلمتها في الطخية القار

٣٦ - لا يمنع القوم إن سالوه خلعته ولا يجاوزه في الليل مرار

استهلال

وقبل الشروع في تحليل هذا الخطاب الشعري قد يكون من المفيد أن نطل عليه إطلالة عامة تجلو التقنية الأسلوبية التي تقوم عليها شعريته، وتفسر ما له من طاقة انفعالية تأثيرية، وذلك على ما يلاحظ فيه للوهلة الأولى من بساطة ووضوح ومباشرة في البنية التعبيرية الفنية، وفي البنية الفكرية الدلالية، ولعل كل ما في هذا الخطاب من بنى فكرية دلالية، وبنى صوتية ومفرداتية وصرفية ونحوية يشي بأن مُنْجَزه الجمالى شعرية تعتمد في المقام الأول على الظاهرة الصوتية، وعلى الحالة الانفعالية، ومن مفردات هذه الظاهرة الصوتية تشكيل صوتي صرفي يتناغم كما سنلاحظ والبنية العروضية من جهة، ويستجيب من جهة أخرى بعفوية تلقائية لعمق الحالة

الانفعالية الفياضة والمتدفقة التي تقوم عليها هذه التجربة الشعرية، وهي تجربة تقوم بنيتها العامة في الأعم الأغلب على ما يشبه التمفصلات المقطعية التي يستقل كل مقطع فيها بما يميزه من جزئيات دلالية متكاملة، ومن تراكيب نحوية متوازية وموقَّعة، وذلك مما أكسب البنية الموسيقية لهذا الخطاب حيوية وحركية وتنوعا وتجددا مع وفائه لمتطلبات وحدة الوزن والقافية، مما يجعل الفرق بين المفهوم الكمي، والمفهوم الكيفي الإيقاعي للوزن في موسيقا هذه القصيدة بادياً بوضوح، وقد أسهم في إنجاز هذه البنية الموسيقية تشكيل لغوي يجمع في معماره الصوتي والصرفي والتركيبي بين البساطة والعمق والقدرة على تقديم حالة انفعالية تأثيرية طاغية تعبر باقتدار عن حالة الغليان العاطفي المسيطرة على النص وصاحبته، والراجح أن تلك الحالة هي المفردة الثانية من المفردات الأساسية التي تقوم عليها شعرية هذا النص، فهو نص يلفت الانتباه فقره في الصور الفنية وفي المجازات اللغوية، فهذا النص مع قدرته الانفعالية التأثيرية لا يقوم في الأعم الأغلب على الصور الفنية الجديدة أو المعقدة[١]، ولا على التراكيب النحوية المبنية على التجاوز للمألوف من العلاقات الدلالية بين مفردات معجمه اللفظي، بل يقوم في الغالب على التعبير المباشر المجرد من الصورة الفنية المعقدة أو الطريفة، وعلى التوارد المعجمي التقليدي المألوف في العلاقات الدلالية بين مفردات اللغة كما يقوم على الوضوح والبساطة ابتداء بمفرداته ومرورا بتراكيبه، وانتهاء بمقولته

---

(١) لا حظ بعضهم أن الصورة الشعرية الفتانة والمعقدة ليست مما أوصل الخنساء إلى مجدها الشعري . انظر: محمد جابر عبد العال الحيني، الخنساء شاعرة بني سليم، مصر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، ص ٢٠٢، وعبد الرحمن الهليّل، التكرار في شعر الخنساء، الرياض، ١٩٩٩، ص ٤٢، ومقدمة ديوان الخنساء، مرجع سابق، ص١٠.

الدلالية العامة، لذلك رأى غير واحد من الدارسين أن شعرية النص عند الخنساء تقوم في المقام الأول على حسن اختيارها للفظ، والحرص على وقعه وجرسه[١].

والآن بعد أن جردنا هذا النص من مقومات أساسية للفعل الشعري، بل من المقومات الأساسية، وربما المكونة لماهية هذا الفعل عند بعضهم، ولاسيما الصورة الفنية الطريفة، والعلاقات الدلالية القائمة بين المفردات على التجاوز الشديد للمألوف في اللغة النفعية العادية، بعد ذلك كله بتنا مطالبين ببيان المقومات الفنية التي تُبْقي هذا النص على قدر من الفنية، يُمكِّنه من الانتساب إلى عالم الشعر، وهو ما سنحاول إثباته بهدي من فهم الجاحظ للشعر بأنه(صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير)[٢] وبهدي مما ذهب إليه في هذا السياق من أن الشأن إنما هو (في إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك)[٣]، فكثير من مقومات هذه الشعرية التراثية التي يصورها كلام الجاحظ هذا نجده في القصيدة موضوع الدراسة، ولا سيما إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وصحة الطبع وجودة السبك والخصوصية في صياغة البناء الصرفي، وفي نسيج التركيب النحوي، يضاف إلى ذلك ما عدَّه ابن قتيبة[٤] من

---

(١) انظر: محمد جابر عبد العال الحيني، مصدر سابق، ص ٢٠٢، ٢١٤، وعبد الرحمن الهليل، مصدر سابق، ص ٤٢.

(٢) الجاحظ عمرو بن بحر، الحيوان، القاهرة، مطبعة البابي الحلبي، ١٩٤٨ ص٣/ ١٣٢.

(٣) الجاحظ عمرو بن بحر، مصدر سابق، ص٣ /١٣١ – ١٣٢.

(٤) وذلك في ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص ٢٠ حيث قال (وللعرب المجازات في الكلام، ومعناها طرق القول ومآخذه، ففيها الاستعارة والتمثيل والقلب والتقديم والتأخير والحذف والتكرار والإخفاء ...).

مجازات العرب كالحذف والتكرار والإخفاء والإظهار، وغير ذلك من المعالم الأسلوبية التي تمثل انحرافا عن المألوف في اللغة النفعية العادية.

والذي تُوَجِّه إليه بوصلة الذائقة المحكومة ببؤر الإشعاع الفني في هذا الخطاب الشعري هو أن قدرته التأثرية التأثيرية، أو مفردات شعريته تعود إلى حرارة وعمق وصدق عواطف الحزن والإعجاب التي تشع من مختلف جنبات النص ومكوناته كما تعود إلى بنائه الموسيقي العام الذي يستقطب الذائقة بتجدُّده الدائم توزيعيا وإيقاعيا، مما جعله نصا يتمظهر بمساحات صوتية إيقاعية على درجة من التعدد والتنوع والغنى بالتلوينات الموسيقية كما جعله يتمتع بحركية وحيوية إيقاعية تنعش في المتلقي حالة التواصل المُتَذوِّق من جهة، وتتغلب على ما يمكن أن يكون في النص الخليلي المحكوم بوحدة الوزن والقافية من رتابة موسيقية من جهة ثانية. وذلك لما يلاحظ في هذا النص أيضا من التنوع أو الغنى في التقنيات الأسلوبية على ما سيتضح فيما بعد، وقد لوحظ ما للغنى أو التنوع الأسلوبي في النص من أثر في حركيته النشطة، وفي ذلك يقول الدكتور سعد الدين كليب: (يمكن أن تتبدى الحركة في النص الشعري من خلال التنويع الإيقاعي واللغوي والتصويري والأسلوبي عامة)[١].

والحقيقة أن الخنساء في شعرها عامة[٢]، وفي هذه القصيدة خاصة عوَّلت في صياغة تجربتها الشعرية على تقنية أسلوبية تعد في عرف نَقَدَة الشعر قديما وحديثا نقطة ارتكاز محورية، ومن النقاط التي يقوم عليها الفعل

---

(١) سعد الدين كليب، المدخل إلى التجربة الجمالية، مرجع سابق، ص ١٩٩، وانظر: ص ١١٠ منه.

(٢) انظر: عبد الرحمن الهليل، مصدر سابق، ولا سيما ص ٣٣ وما بعدها، ومعروف أن شعر الخنساء موقوف على الرثاء.

الشعري، وهي ما يُعْرَفَ بالإطناب أو الحشو الفني المتمثل بتكرار المبنى والمعنى مجتمعين، أو منفردين، فقد استقر عند الكثير من المعنيين أن الشعر ذو طبيعة تكرارية(١)، لأنه عند أغلبهم لا يهدف إلى الإفادة بقدر ما يهدف إلى ما يعبر عنه من الانفعال أو ما يرمى إليه من التأثير والإثارة، وكثيرا ما يعول الشاعر على التكرار النحوي والصرفي والدلالي في صياغته الفنية لمعايشته التجربة النفسية العاطفية، إذ ليس المهم أن يخبرنا الشاعر بما نعرف أو نجهل، بل المهم أن يقدم لنا هذه الأمور بقالب فني مؤثر ومثير، وهو ما سنحاول إثباته والكشف عنه فيما سيأتي من دراستنا لنص الخنساء السابق .

أولاً: في البنية الصوتية:

في ضوء هذه المقاربة لطبيعة الفعل الشعري وظيفة وبنية يحسن أن نتعامل مع هذا الفعل، ولاسيما إذا كان محكوما بوحدة الوزن والقافية كما هو حال الخطاب الذي بين أيدينا، فهذه الوحدة كما هو معروف تملي على العمل وصاحبه مساحات عروضية متكررة وموحدة ومحددة كميا، ولكنها قابلة للتعدد والتجدد كيفيا وإيقاعيا، وإذا كان هذا التوحد، وذلك التكرار كثيرا ما يتناغم وإياهما تكرار لبنى نحوية وصرفية محددة كما سنلاحظ في النص الذي بين أيدينا فإنه يفرض قافية، تعد بمكوناتها الصوتية نقطة ارتكاز أساسية في التشكيل الموسيقي للبيت الخليلي، وليس من الغلو القول بأن تخير مكونات القافية الصوتية من خيارات متعددة يعد معلما أساسيا من معالم اقتدار أو ضعف التجربة الشعرية الناضجة التي تمتلك لتشكيل قافيتها خيارات عدة

---

(١) انظر: يوري لوتمان، مصدر سابق، ص ٨٦، وعبد الرحمن الهليل، مصدر سابق، ص ٢١.

تتمثل بحروف اللغة التي يمكن أن تكون رويا للعمل الشعري كما تتمثل بالتقييد، أو الإطلاق والوصل والتأسيس، وغير ذلك من المعطيات الصوتية المطروحة بين يدي الشاعر ليختار منها ما يستجيب لماهية تجربته النفسية العاطفية التي يقوم عليها عمله كما يتناسب وحالة الإنشاد أو التغني التي ينتظر أن تصاحب التعامل مع النص الشعري إنشاء وتلقيا، ولا يخفى على المرء ما بين الشعر والغناء من علاقة[١] عضوية وشيجة، وهي علاقة تحمل بغير قليل من الاطمئنان على القول بأن إنشاد الشعر أو التغني به جزء من تشكيله الفني، وإعادة إنتاجه على أيدي متلقيه .

وإذا ما عدنا إلى قافية الخطاب الذي بين أيدينا وجدناها مطلقة موصولة مردوفة، من قبيل (عوار) (مفتار) (أحرار)، أي أن من مكوناتها الصوتية صائتين طويلين، وهما ألف الردف، وواو الوصل أو الإطلاق، وكلاهما أشبع مدا، فألف الردف يأخذ مداه واسعا في الإشباع، ومثله في ذلك واو الوصل أو الإطلاق التي هي في حكم الموقوف عليها، ولا يخفى على المعني ما للوقف من قدرة على الإفساح في المجال لمزيد من الإشباع في مد الصوت، وذلك يعني أننا أمام قواف مفعمة بصوائت المد الطويلة والمتكررة، وهي بنية أكسبت النص في حالتي التغني والإنشاد مزيدا من القدرة على تمثل وتمثيل عواطف الحزن التي تفيض بها هذه القصيدة، ومعروف ما بين الشعر والصوائت من علاقة وثيقة، وذلك للعلاقة الوثيقة أيضا من حيث النشأة والتكوين العضوي بين كل منهما من جهة وبين الغناء من جهة ثانية كما قلنا لذا عد الصوت مفتاح التأثيرات الأخرى في الشعر[٢]، وفي هذا السياق نتذكر

---

(١) انظر: أحمد محمد ويس، ثنائية الشعر والنثر، مصدر سابق، ص ٩٥ – ١٠٠.

(٢) انظر: المصدر السابق٩٤.

ربط جان كوهن بين الشعر والصراخ، والذي يفهم من كلامه أن الصراخ هو الحالة الهيولية للشعر وفي ذلك يقول: (الشعر يتميز عن الصراخ، لأن الصراخ يستخدم جسدنا على النحو الذي أعطتنا إياه الطبيعة، أما القصيدة فتستخدم اللغة، إن الشعر يستخدم المسند الذي تستخدمه اللغة غير الشعرية)[1] وقافية العمل الذي بين أيدينا تحقيق عملي فني منظم للصراخ لأنها محفوفة بصائتين طويلين ممدودين مختلفين هما الألف والواو المكرران في نهاية كل بيت، والجدير بالملاحظة ما لهذه البنية التصويتية من الأهمية في عمل يقوم على الرثاء ذي الصلة الوثيقة بعوالم الصراخ والعويل والبكاء، ولعل قافية هذا العمل المبنية على صائتين مختلفين طويلين ومشبعين مدا ومتكررين في كل بيت مما أضفى على القصيدة حالة صوتية حركية نشطة تحاكي عواطف الحزن المتأججة في نفس الشاعرة.

والملاحظ أن روي القصيدة يمثل حاملا فنيا آخر لمعالم هذه العواطف وأبعادها، فهو روي الراء الذي بنَتْ عليه الخنساء الكثير من قصائدها[2] مما يوحي بأنه روي أثير لديها ومستثمر في شعرها للتعبير عن تجربتها النفسية العاطفية، ومما يوحي بذلك أيضاً حرصها على التصريع في مطلع القصيدة التي بين أيدينا، ومن معالم حرص الخنساء على توظيف صوت الراء في قصيدتها هذه مجيئها به غير مرة في القافية قبل راء الروي، وذلك قولها (مِدرار، ضرَّار، إسرار، جرَّار، أحرار، مرَّار) واللافت في هذه الصيغ القوافي تشديد أولى الرائين مما يجعل المرء يطمئن إلى أن الخنساء بفطرتها وفصاحتها وموهبتها تذوقت ما في صوت الراء نفسه من سمة التكرار النطقي، فاستثمرت

---

(١) جان كوين، اللغة العليا، مصدر سابق، ص ٧٤ .

(٢) انظر: عبد الرحمن الهليل، مصدر سابق، ص ١٢٧ .

هذا التذوق في إبداع حالة صوتية حركية متناوبة ومتكررة تتناغم وعواطف الحزن المتدفقة والمتجددة والملازمة لها بعد أن فجعت بأخيها.

ومن اللافت في البنية الصوتية لهذه القصيدة غلبة استعمالها لمشتقات صيغة المبالغة الحافلة حينا بالمدود فقط، وذلك فيما جاء على (مفعال) من هذه المشتقات، وهي (**مقدام – ملجاء – مدرار – مفتار – مهصار – مسعار – ميسار – مغوار) والحافلة بالتشديد والمد معا حينا ثانيا، وذلك فيما جاء على (فعَال)** من هذه المشتقات، وهي (**نصار – ضرار – نحار – عقار – جرار – أمار – نيار – جبار – وراد – حمال – هباط – شهاد – فكاك)** فهذه المدود، وتلك التشديدات معلم أسلوبي بارز في هذه القصيدة يصور عمق التوتر النفسي الذي تصدر عنه، كما يتناغم وعمق العواطف وتأججها مما يحمل المرء على الاستئناس بما ذهب إليه رومان ياكبسون من (أن الشعر ليس المجال الوحيد الذي تُخَلِّف فيه رمزية الصوت آثارها، وإنما هو المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية بطريقة ملموسة، وأكثر قوة)[١].

ثانيا : في البنية المعجمية:

وإذا ما تناولنا معجم هذا الخطاب الشعري أدركنا للوهلة الأولى وضوح معاني مفرداته وسهولتها وتقليدية العلاقات التركيبية الدلالية التي تربط فيما بينها، فقد هيمن على هذه العلاقات توارد معجمي[٢] لافت غلب عليها الافتقار

---

(١) انظر: حسن البنا عز الدين، مصدر سابق، ص ٣٦.

(٢) المقصود بالتوارد المعجمي تناسب معاني المفردات المتوالية في التركيب، انظر: تمام حسان، ضوابط التوارد المعجمي [في] مجلة مجمع اللغة العربية، مج ٧، ص٣٠٥ –٣٠٨.

إلى تجاوز المألوف المتداول من العلاقات الرابطة بين المفردات في اللغة العادية، أما الأمر الثاني الذي يلاحظ على معجم هذا الخطاب فهو توزع مفرداته على حقول دلالية يمكن تصنيفها في موضوعات جزئية تتكامل في خدمة الغرض العام للقصيدة، وهو الرثاء، وما يقوم عليه من الحزن والبكاء على المرثي الذي يرى فيه الراثي كل ما يثنى به عليه من المعاني والقيم الخُلُقية والخَلْقية، وفي مقدمة ذلك الجود والشجاعة والشرف والمروءة والشهامة والسيادة، واللافت في التجربة التي بين أيدينا المبالغة في التعبير عن هذه المعاني والقيم بمفردات متكررة حينا ومتنوعة في أحيان كثيرة، فلتأكيد قيمة الجود والكرم في شخص المرثي نقف في النص على مفردات (نحار، عقار، مطعم، كريم، ميسار، وهاب، ضخم الدسيعة، طلق اليدين، لا يمنع الناس، أمَّار بالخيرات) ولتأكيد معنى الشجاعة والإقدام في المرثي استعملت الشاعرة مفردات (الهيجاء، سلاح، أنياب، أظفار، نصَّار، ورَّاد، مهصار، مقدام، مغوار، مسعار، هبَّاط أودية، ملجاء طاغية، للجيش جرَّار) ولتوضيح قيم السؤدد والسيادة والسمو الخلقي والخلقي استثمر النص مفردات **(وال، سيد، إمام، كامل، ورع، جميل، جلد، أخو ثقة، مثل الرديني، جهم المحيا، تضيء الليل صورته، شهَّاد أندية، جبَّار للعظم، ميمون النقيبة)** وإن مرثيا توافرت فيه كل هذه السمات والمعاني الخلقية والخلقية الأثيرة فرديا ومجتمعيا لجدير بما في معجم الحزن في العربية من الأفعال **(ذرَّفَتْ، ولهت، اِدَّكرتْ، نعى، خلا، تسيل، تبكي)** ومن المناسب في هذا السياق الأسماء والصفات **(عبرى، عين، فيض، مدرار، حنين، رنين، ذكرى، دهر، موت، لحد، رمس، بؤس، إقتار)**.

والملاحظ في معجم ألفاظ هذا الخطاب الشعري الإفراط في مناسبته التقليدية لطبيعة الموضوعات الجزئية، وللغرض العام لهذا الخطاب وهو

الرثاء، والملاحظ فيه أيضا هو الإفراط في التعبير عن المعنى الواحد بمفردات متعددة تشترك في الدلالة على معان جزئية تتكامل في خدمة الغرض العام للقصيدة، ولعل هذا الإفراط في التعبير عن المعاني الجزئية المتكاملة التي يُمْدَحُ بها المرثي أو يُثْنى عليه بها استدعاه إفراط وعمق وصدق في عواطف الحزن والأسى والإعجاب المستبدة بالشاعرة المفجوعة، ذلك (أن الإفراط في التعبير ما هو إلا تعبير عن الإفراط في الرغبة)[١] لأن العاطفة العنيفة لا تنفصل عن الكلمات التي تنقلها، والكلمات في هذه الحالة توهب قوة كما توهب إنجازية الرغبة في التعبير الفني عن هذه العاطفة، وفي ترسيخ القيم الجمالية الخلقية والأخلاقية التي تسوغ حالة الحزن هذه في شعر الرثاء، مما يرشح هذا الشعر ليكون مصدرا لدراسة القيم الجمالية والأخلاقية السائدة في المجتمع الذي أنتجه.

ومن تمام الحديث عن معجم هذا الخطاب النظر في بنيته الضميرية، لأن الضمائر تشكل بعلاقاتها نموذج العالم الشعري للمبدع[٢]، وذلك لما لها من دور في الكشف عن أثر البنية في معمار النص الشعري[٣]، والجدير بالذكر أن البنية الضميرية للعمل الأدبي عامة ذات تجليين، أحدهما عميق يتمثل بأصوات الشخصيات الرئيسة القارة في البنية العميقة لهذا العمل، والثاني سطحي يتمثل بالتحقيق اللفظي لهذه الأصوات، ولعله من المسلم به أن يتكون التجلي العميق للبنية الضميرية في شعر الرثاء من صوتين رئيسين، هما صوت الراثي، وصوت المرثي، وما سوى ذلك من أصوات إنما تعلو

---

(١) جان جاك لوسركل، عنف اللغة، بيروت، ط٢، المنظمة العربية للترجمة، ص ٤٢ .

(٢) يوري لوتمان، مصدر سابق، ص١٦٢.

(٣) المرجع نفسه ١٦٨.

وتخفت بحسب ما تقدمه من خدمة لأحد ذينك الصوتين أو كليهما، والتحقيق اللفظي لصوتي هاتين الشخصيتين قابل فنيا لأن يتمثل بمختلف الضمائر اللغوية من متكلم، وغائب ومخاطب، والملاحظ في النص الذي بين أيدينا هيمنة ضمير الغائب على تراكيبه الاسمية والفعلية، أما ضمير المتكلم فقد عرض ثلاث مرات فقط في هذا النص ممثلا لصوت الراثي مفردا، وجمعا، وقد تمثل صوت الراثي المفرد المخاطب بتجريد الشاعرة مخاطبة من نفسها، وذلك في قولها:

قذى بعينك أم بالعين عوار

وأما صوت الراثي الجمع – وهو جمع في صيغة المفرد - فيظهر في قول الخنساء:

ولا تــراه ومــا فــي البيــت يأكلــه لكنــه بــارزٌ بالــصَّحنِ مهمــارُ

ففي هذا البيت تذكر الشاعرة الناس بجود أخيها صخر عليهم، وبهذا الجود وبغيره من الشمائل ساد صخر قومه، وهاهي ذي الخنساء تذكر قومها بهذه السيادة فتقول:

قد كان فــيكم أبــو عمــروٍ يــسودكمُ نعــم المعمــم للــداعين نــصارُ

وكأن الخنساء تطمع أن يكون صوت الآخر ممثلا بقومها كله صادحا بالثناء على مرثيها مشاركا إياها في رثائها له، وقد وظفت الخنساء أيضا ضمير جمع المتكلمين لإظهار صوت الراثي الجمعي، وذلك في قولها:

وإن صــــخراً لوالينــــا وســــيدنا وإن صــــخراً إذ نــــشتو لنحــــارُ

وأما تجلي صوت الراثي بضمير المتكلم الفرد فتمثل في هذه القصيدة ببضعة تراكيب فعلية نحو (قلتُ، بتُ) واسمية، ومنها قولها:

كـــأنَّ عينـــــي لـــذكراهُ إذا خطـــرتْ   فيضٌ يسيلُ على الخدَّينِ مـــدرارُ

وقولها:

يومـــاً بأوجـــد منـــي يـــوم فـــارقني   صخرٌ وللـــدهرِ إحـــلاءٌ وإمـــرارُ

هذه هي تجليات ضميري المخاطب والمتكلم في هذه القصيدة الواقعة في ستة وثلاثين بيتا، وهي تجليات لا تتجاوز عددا أصابع اليدين، أما سائر التجليات الضميرية في هذا النص فتمثلت بهيمنة ضمير الغائب على التراكيب الاسمية والفعلية الماضوية والمضارعية المسبوقة بلام الأمر، أما فعل الأمر نفسه فلا وجود له في هذه القصيدة التي استبد بها ضمير الغائب استبداداً ظاهرا يسمح بأن يعفي الدارس نفسه من التمثيل له.

ولعله من المسلم به أن الرثاء عامة – ولاسيما عند شاعرة وقفت عليه شعرها – فن يقوم على جدلية الحضور والغياب، غيابٌ جسدي يتمنى الراثي لو لم يكن، وحضورٌ نفسي تذكُّري يستبدُّ بنفس الراثي، ويجري على لسانه شعرا، ويتمنى دوامه، وفن الرثاء يقوم في جانب من جوانبه على هذه التمنيات التي لا تحول في النهاية دون الاستسلام لحقيقة الغياب الجسدي التي يحلو للراثي أحيانا أن يتنكر لها، ولكن البنية العامة للتشكيل اللغوي تبوح بخلاف هذا التنكر، إذ (ليست التعبيرات في الحقيقة – كما يقول أحد البلاغيين – إلا مظهرا للرؤية النفسية وانعكاسا للاستجابات الداخلية)[١] والرؤية النفسية، أو الاستجابات الداخلية التي باحت بها البنية الضميرية لهذه القصيدة، هي التسليم بحقيقة الغياب الجسدي للمرثي، وقد أفصح عن هذا

---

(١) محمد محمد أبو موسى، خصائص التراكيب: دراسة تحليلية لمسائل علم العاني، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٠ ص ٣٣٦.

التسليم في القصيدة بتلقائية فنية معادلٌ لغويٌ، يمثله ملمح أسلوبي ظاهر في النص، وهو ما أوضحناه قبل قليل من هيمنة لضمير الغائب الذي يمثل لسان حال الخنساء التي لم تجد في النهاية بدا من التسليم بحقيقة غياب مرثيها بغض النظر عن تقبُّلها أو عدم تقبُّلها لهذه الحقيقة. مما يعني أن ضمير الغائب الطافي والطاغي على البنية السطحية لهذه القصيدة هو في بنيتها العميقة صوت الذات المتكلمة، وهذا ينسجم مع ما هو معروف من أن الشعر الغنائي الذي يتمحور حول الذات المبدعة ومكنوناتها، والذي تنتمي إليه هذه القصيدة شعر موجه نحو ضمير المتكلم(١)، في المقام الأول، وهو شعر شديد الارتباط بالحالة الانفعالية كما هو الحال في قصيدتنا هذه.

ثالثا : في البنية الصرفية:

من الملاحظ على البنية الصرفية لهذا الخطاب الشعري أنها بنية تتناغم وحالة الغليان العاطفي المتدفق الذي يستبد بالشاعرة ويضمخ خطابها، **وقد تجلى ذلك بأمور أربعة هي:**

أولا: تخيُّر الصيغة المزيدة من الأفعال والأسماء حيث يمكن لغويا استعمال الصيغة المجردة.

---

(١) انظر: رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٨٨، ص ٢٣ حيث يقول جاكوبسون عن وظائف اللغة في مختلف الأجناس الشعرية: خصوصيات الأجناس الشعرية تستلزم مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة، وذلك في نظام هرمي متنوع، إن الملحمي المركز على ضمير الغائب يفتح المجال بشكل قوي أمام مساهمة الوظيفة المرجعية، والشعر الغنائي الموجه نحو ضمير المتكلم شديد الارتباط بالوظيفة الانفعالية، وشعر ضمير المخاطب يتسم بالوظيفة الإفهامية، ويتميز بوصفه التماسيا ووعظيا، وانظر: يوري لوتمان، مصدر سابق، ص١٧٠.

ثانيا: تخيُّر صيغة الجمع من الأسماء حيث يمكن استعمال صيغة المفرد.

ثالثا: طغيان مشتقات الصفة المشبهة باسم الفاعل، ومبالغة اسم الفاعل طغيانا لافتا على الأسماء المشتقة في هذا النص.

رابعا: تكرار أوزان صرفية ومشتقات محددة.

والجدير بالذكر أن جل هذه الملاحظ تمثل في التشكيل اللغوي لهذه القصيدة معالم أسلوبية تستوقف الدارس لتحديد معالمها وأبعادها وتفسيرها وربطها بسياقها العام الفني والعاطفي. أما استعمال الشاعرة للفعل مزيدا حيث يمكن استعماله مجردا فيتمثل بتخيرها **(ذرَّفت، وادَكرت) بدلا من (ذرفت، وذكرت)** ومن استعمالها المزيد من المصادر حيث يمكن استعمال المجرد منها قولها **(تحنان، وتسجار) بدلا من (حنان، وسجر)**، والجدير بالذكر أن تخير الشاعرة للبنية المزيدة للكلمة دون البنية المجردة عندما تكونان بمعنى واحد كما في هذه الكلمات إنما يوحي بالرغبة الجامحة في التعبير عن المزيد من المبالغة في توكيد المعاني دلاليا وفي تكثير المباني صوتيا ذلك أن الزيادة في المباني الصرفية إن لم يترتب عليها تغير في المعاني يترتب عليها في الغالب توكيد لهذه المعاني، وهذا التوكيد يسهم بلا شك في إبراز الحالة الانفعالية الطاغية على هذا النص، ويتناغم مع هذه الحالة، وبذلك يمكن تفسير تخير الشاعرة لصيغة الجمع بدلا من صيغة المفرد حيث يمكن استخدام هذه الصيغة الأخيرة، وذلك في قولها **(أستار - داعين - حروب – أنياب – أظفار – أوطار - جدوب – خيرات – مرَار)**، وأما حرص الشاعرة على استعمال الصفة المشبهة باسم الفاعل فيؤكده حضور هذه الصفة في المركب النحوي الاسمي لهذه القصيدة ويتمثل بقولها (صلب – جريء – سيد – وال – جلد – جميل –

ورع – كامل – مثل – جهم – مورَث – ميمون – ضخم – كريم – طلق) والجدير بالذكر أن الصفة المشبهة تدل صرفيا على دوام معانيها المعجمية في شخص الموصوف بها، وهذا ما رشحها لدى الشاعرة الشديدة الحب والإعجاب بأخيها حياً شدة حزنها عليه ميتاً للتعبير بها عن أن هذه الشمائل من كرم، ومجد، وسيادة وشجاعة ووسامة كانت دائمة في شخص أخيها.

وأما استعمال الشاعرة لصيغة مبالغة اسم الفاعل في تشكيل البنية الصرفية لقصيدتها، وفي مركباتها النحوية الاسمية، فيتجلى بالمشتقات: **(مقدام - ملجاء - مدرار – مفتار – مهصار - مسعار – ميسار - مغوار - نصار - ضرار – نحار – عقَّار – جرَّار – أمَّار – نيار - جبار - وراد – حمال – هباط – شهاد – فكاك)** وهيمنة مبالغة اسم الفاعل على هذا النحو مكافئ فني لعمق وصدق وتدفق مشاعر إعجاب الشاعرة بمرثيها، ومشاعر حزنها الشديد عليه، لما تقوم عليه من بنية صوتية حمَّالة لهذه المشاعر ومعبرة عنها كما لاحظنا، ولأن مبالغة اسم الفاعل تدل صرفيا على المبالغة في إنجاز الموصوف بها لما تدل عليه من الأحداث الممثلة لمعناها المعجمي، وهذه الدلالة الصرفية لصيغة مبالغة اسم الفاعل هي التي حملت الشاعرة على تخيرها لتكون مشتقاتها حاملا لغويا فنيا للحالة الانفعالية التي تعيشها ومنجزاً جمالياً لهذه الحالة، بل منجزا جماليا لحالة الحيوية والتجدد والحركية النشطة الملاحظة في البنية الإيقاعية العامة لهذا الخطاب الشعري، فــ(في صيغة المبالغة "فعَّال" معنى الكثرة والتعدد في وقوع الحدث، وإيحاء بالفعل من رائحته، وبالفاعل الملتبس في صيغته، والطوفان فوق الزمن الماضي والمستقبل والزمن المصاحب للوقائع، ويوقع في الذهن معنى حركة هذه المعاني واستمرارها، فهي صيغة تتصرف فيها المعاني أكثر من غيرها، وتتجه نحو المغزى بقليل من

الأصوات وكثير من المعاني)[1] ولا شك لأن في ذلك استجابة لرغبة الشاعرة الملحة في تأكيد أن ما تدل عليه هذه المشتقات من قيم الإقدام والكرم والأصالة والسيادة كانت في شخص مرثيها أفعالا دائمة دوام تجدد وتكرر ونشاط وحيوية على نحو جعل المركب النحوي الإسنادي الاسمي يجمع في دلالته العامة بين ما تدل عليه الجملة العربية الاسمية من ديمومة نسبة المسند إلى المسند إليه، وبين ما تدل عليه الجملة العربية الفعلية المضارعية خاصة من معاني التجدد والتكرار في وقوع الحدث ممن أسند إليه، وهو ما سنتوسع في الحديث عنه رصدا وتحليلا وتفسيرا بعد قليل لدى الحديث عن البنية النحوية للقصيدة موضوع الدراسة.

وقبل ذلك يجد المرء نفسه مطالبا بإلقاء مزيد من الضوء على ما يلاحظ من التناغم والتكامل العضوي والفني بين مكونات شعرية هذه القصيدة، وفي مقدمة هذه المكونات حالة انفعالية عاطفية عميقة وصادقة تستمد أصالتها وصدقها من كونها تجربة شخصية حقيقية، وثاني هذه المكونات أساس عروضي إيقاعي نشط يتسم البعد الكيفي الإيقاعي لوزنه بالتدفق والتجدد والإثارة والحيوية، وثالث هذه المكونات تشكيل لغوي مفعم بتلك الحالة الانفعالية المتأججة، ومعبر عن صدقها، ومجسد تجسيدا إبداعيا خلاقا للأساس الموسيقي الإيقاعي النشط والمتجدد الذي تقوم عليه القصيدة الحائزة لما ينبغي أن يتوافر في الفعل الشعري من أصالة في الموهبة وامتلاك لأدوات ذلك الفعل وحسن استثمار لهذه الأدوات، وفي مقدمة هذه الأدوات الظاهرة اللغوية على اختلاف مستوياتها الصوتية والصرفية والنحوية، وكل ذلك يحمل على القول بأن مكونات الفعل الشعري من حالة انفعالية طافحة،

---

(١) عبد الكريم الحسين، مصدر سابق، ص ١٤٩.

وأساس موسيقي مثير وتشكيل لغوي معبر وشفَّاف، ليس أحدها في هذه القصيدة عبئا على الآخر[1]، لأن العلاقة بين هذه المكونات ليست علاقة توجيه وتحكم بقدر ما هي علاقة عضوية عفوية خلاقة تقوم عليها ماهية الخلق الشعري الأصيل، والموهبة المتجذرة في نفس صاحبتها والجارية شعرا على لسانها، على أن ذلك لا ينفي أن استعمال صيغة الجمع عندها كان في النادر استجابة تحكمية للازم عروضي، لا يتفق واللازم الدلالي، وهذا ما يلاحظ في قولها:

قد كان خالصتي مـــن كـــل ذي نـــسبٍ فقد أصيب فمـــا للعـــيش أوطـــارُ

فالمعنى أن الشاعرة اختارت أخاها دون سائر أقاربها ليكون عونا لها في قضاء حاجات معاشها، لذا لم يبق لها بعد موته أي أمل في هذه الحياة، واستعمالها الجمع (أوطار) في قولها (فما للعيش أوطار) ينفي أن يكون قد بقي لها بعد هذا الموت عدة حاجات، ولكنه لا يستلزم نفيَ أن يكون قد بقي لها بعد ذلك حاجة ما، وهذا لا يتفق ورغبتها في تصوير هول مصابها بأخيها الذي سلبها رحيلُه كلَّ أمل في الحياة لذا لم يبق لها بعد هذا الحدث الجلل أي هدف فيها.

---

(١) لدراسة العلاقة بين عروض الشعر وبنيته النحوية يمكن الرجوع إلى محمد جمال صقر، علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي، القاهرة، ٢٠٠٢ ولاسيما ص ١٨ حيث يقول: (إن خُطُور العروض بعقل الشاعر مسألة موسيقية لا ينفيها أن يستثير الشاعر إلى القول مضمون ما، على أن ما يسمى المضمون لا يخطر بذهن الشاعر منفردا، بل يخطر متلبسا وزنه وإيقاعه) وانظر : محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية، ص٨٠، ومعلوم أن المعاني لا تخطر في العقل مجردة من قالبها اللغوي، بل تترتب في التشكيل اللغوي بحسب ترتيبها في النفس، وفي ذلك يقول عبد القاهر، الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص٤٤ (العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق).

رابعاً : في البنية النحوية:

تقع هذه القصيدة في ستة وثلاثين بيتا، توزعت في خمسة مقاطع، يفصل أحيانا بين السابق واللاحق منها بيت في الحكمة، تعزي الشاعرة فيه نفسها، ثم تعاود الحديث في مقطع جديد من مقاطع قصيدتها الخمسة التي غلب عليها استعراض مآثر المرثي، وقد شغل ذلك منها ثلاثة مقاطع، هي الثاني والرابع والخامس، واستغرقت هذه المقاطع الثلاثة خمسة وعشرين بيتا من أبيات القصيدة الستة والثلاثين، وأما المقطعان الآخران، الأول والثالث فقد استقل أولهما بالحديث عن بكاء الشاعرة لمرثيها، واستقل الثاني بتصوير عميق حزنها عليه. والقصيدة بهذت التقسيم المقطعي العام تمثل بوضوح من الناحية الدلالية أنموذجا لقصيدة الرثاء التقليدية التي تقوم دلاليا على بكاء شديد وحزن عميق على المرثي مشفوعين بذكر المآثر والشمائل والسمات الخلقية والخلقية التي تسوغ هذا البكاء وذلك الحزن من جهة، ويثنى بها على المرثى من جهة ثانية، ومن المألوف في هذا السياق أن يتخلل أبيات القصيدة بين الفينة والأخرى بيت أو أبيات في الحكمة تعزِّي النفس وتهدِّئ الروع.

والملاحظ أن مقاطع هذه القصيدة على اشتراك معظمها في المعاني الجزئية والأغراض العامة تميز كلٌّ منها في الأعم الأغلب بغير قليل من السمات الأسلوبية الخاصة في التشكيل اللغوي الصرفي والنحوي، وهو تميز سوَّغَ هذا التقسيم المقطعي للقصيدة وساعد عليه، فقد سيطر على المقطع ما لم يسيطر على غيره من البنى الصرفية، أو التركيبية النحوية، مما أكسب القصيدة تلوينات غنية ومتباينة من إيقاع الموسيقا الداخلية، وهي تلوينات تنعش أحاسيس التلقي وتغنيها وتؤججها، وتبين مدى هيمنة التجربة على خفايا نفس الشاعرة ومدى اقتدارها على استثمار المعطى اللغوي في تقديم المألوف

في ثوب من الجدة والإثارة والانفعال، وهو ما سنفصل فيه القول فيما بقي من هذه الدراسة.

فأما المقطع الأول الذي يبدأ بالبيت الأول وينتهي بالبيت الخامس فشغل دلاليا بإظهار بكاء الشاعرة المتجدد على مرثيها، مما جعل عينيها تضيقان بالدمع المتدفق الذي يحول دون الرؤية السليمة، وكأن في العين شوائب، أو كأنها مبتلاة بالرمد، وهذا مما أقلق الشاعرة، فترجمت هذا القلق تساؤلات حائرة مترددة تقوم فيما يعرف بلاغيا على تجاهل العارف، وذلك في قولها:

قــذى بعينــك أم بــالعين عــوار   أم ذرفت إذ خلت من أهلها الدار

كــأن عينــي لــذكراه إذا خطــرت   فيض يسيل على الخدين مدرار

فدوام بكاء الشاعرة على مرثيها جعل عينها تضيق بما يسيل فيها من الدموع الفائضة مما أقلقها على حاسّة الإبصار لأن لهذا الدمع من الأذية في العين ما لسقوط الشوائب فيها، أو ما لابتلائها بالرمد، وهذا ما جعل الأمر يستبهم على الشاعرة، فتتوهم وتُوهِم أن علَّة عينيها الرمد، أو الشوائب لا دموعها الهتانة التي استطردت في الحديث عن المسبب لها قائلة:

تبكي لصخرهي العبرى وقــد ولهــت   ودونه من جديد التــرب أســتار

تبكي خناس فمــا تنفــك مــا عمــرت   لها عليــه رنــين وهــي مفتــار

تبكي خناس على صــخر وحــق لهــا   إذ رابها الدهر إن الدهر ضــرار

والجدير بالملاحظة في أبيات هذا المقطع الثلاثة أن يتصدر كلا منها جملة فعلية متكررة، والذي يلفت الانتباه في هذه الجملة ما يلي:

١- أنها مضارعية الفعل، والمضارع في العربية يدل على دوام الحدث، وتكراره وتجدد وقوعه من محدثه، وهذا يناغم ما ترغب الشاعرة في التعبير عنه من أن بكاءها أخاها صخرا فعلٌ دائمٌ ومتكررٌ ومتجددٌ.

٢ – تعبير الشاعرة عن نفسها بضمير الغائب - حيث جرى عرف اللغة غير الفنية بالتعبير بضمير المتكلم- سواء أكان الفاعل ضميرا كما في الجملة الأولى (تبكي لصخر) أو كان اسما ظاهرا كما في الجملتين الثانية والثالثة (تبكي خناس) و(تبكي خناس على صخر) والملاحظ في الجملة الأولى تعبير الشاعرة عن الفاعل بضمير غيبتها لا باسمها الظاهر مع عدم التصريح بهذا الاسم من قبل، ولكنه مفهوم بقرائن السياق قبلا لدى الحديث عن دمعها وعينها، وهذا شيء مألوف في اللغة الإبداعية وغير الإبداعية، وذلك أن يضمر الفاعل الذي لم يصرح به من قبل لكونه مفهوما من قرائن المقام أو المقال، على أن هذا المألوف يقضي في اللغة العادية باستمرار التعبير بضمير الغائب عن ذلك الفاعل في هذه الحالة، وهذا ما لم تفعله الشاعرة حين جعلت في الجملتين التاليتين الفاعل اسمها الظاهر جامعة بينه وبين اسم مرثيها صخر حينا وغير جامعة بينهما حينا ثانيا علما أن كليهما الباكي والمبكي عليه أي: الراثي والمرثي تدل عليهما قرائن تغني عن التصريح به اسما ظاهرا، ولكن الشاعرة تصدر في ذلك عن المقولة الأساسية التي يقوم عليها فن الرثاء التقليدي، وهي جدلية الحضور والغياب، وما تفضي إليه من التناقضات والاضطرابات العاطفية التي تلخصها جدلية الحضور النفسي للمرثي لدى الشاعرة حضورا يستبد بتفكيرها استبدادا يعبر عن تمنيها أن لو لم يكن غياب مرثيها الجسدي حقيقة لذا تحاول التنكر لهذه الحقيقة .

أما ثاني مقاطع هذه القصيدة فيقع في أربعة أبيات (٧ – ١٠) ويفصله عن المقطع الأول البيت السادس الذي يعبر عن حكمة للعزاء مفادها أن الموت بدٌّ لا بدَّ منه، وأن الدهر لا يدوم على حال، وأما أبيات المقطع الثاني

نفسها فشغلت بالحديث عما كان في المرثي من مآثر كالشجاعة والوجاهة والسيادة والجود، وقد عبرت الشاعرة عن تلك المآثر بتراكيب نحوية متنوعة، لا يهيمن عليها أسلوب دون غيره، فهذه التراكيب توزعت بين الاسمية والفعلية الماضوية والمضارعية، الإنشائية، والخبرية وهي الغالبة.

وجاء ثالث مقاطع القصيدة بلا فاصل بعد الثاني، ووقع في أربعة أبيات (١١ -١٤) شغلت ببيان عمق حزن الشاعرة على مرثيها، فقد فاق هذا الحزن حزنَ ناقة فقدت وليدها، وخدعت ببو استدرارا للبنها، أما رابع مقاطع هذه القصيدة الواقع في ستة أبيات (١٥ -٢٠) فاستأنفت فيه الشاعرة الحديث عن مآثر فقيدها، واللافت أسلوبيا على هذا المقطع هيمنة الجمل الاسمية المؤكدة بمؤكدات نحوية حينا وصرفية حينا آخر، أما المؤكدات النحوية فتجلت باستعمال تركيب نحوي اسمي تكرر خمس مرات في ثلاثة أبيات، وهي قول الشاعرة:

وإن صـــــخرا لوالينـــــا وســـــيدنا   وإن صـــخرا إذا نـــشتو لنحـــار

وإن صـــــخرا لمقـــــدام إذا ركبـــــوا   وإن صـــخرا إذا جـــاءوا لعقـــار

وإن صـــــخرا لتـــــأتم الهـــــداة بـــــه   كأنـــــه علـــم فـــي رأســـه نـــار

فالملاحظ في هذه الأبيات هيمنة نموذج نحوي اسمي مكون من (إن) واسمها وخبرها، وقد أكد هذا النموذج بمؤكدين نحويين هما (إن) واللام المزحلقة، وآزر غير مرة هذه المؤكدات النحوية مؤكدات صرفية تمثلت بمشتقات مبالغة اسم الفاعل (نحار، مقدام، عقار) واللافت أن هذه المركبات النحوية على كونها من قبيل الخبر الابتدائي أكدت بأكثر من مؤكد، مما يعني أن التوكيد لا يأتي مراعاة لمقتضى حال المخاطب فقط خلافا لما قد يوحي به

كلام النحاة والبلاغيين في هذا الصدد[1]، فقد تجد دارسا متخصصا بدراسة أسلوب التوكيد في العربية لا يربط هذا الأسلوب إلا بحال المخاطب[2]، علما

---

(١) معروف في البلاغة العربية أن للخبر أضربا ثلاثة يراعي كل منها حال المخاطب، وهذه الأضرب هي الخبر الابتدائي، ويكون خاليا من أدوات التوكيد لأن المخاطب به خالي الذهن من أي موقف سابق تجاه مضمون الخبر، والخبر الطلبي، وهو الخبر المؤكد بمؤكد واحد، وذلك لأن المخاطب به متردد في قبول مضمونه، والخبر الإنكاري، وهو الخبر المؤكد بأكثر من مؤكد واحد، وذلك لأن المخاطب به منكر لمضمونه، ويبدو أنه كان لتقسيم البلاغة العربية للخبر إلى هذه الأضرب أثر في توجيه عنايتها لدى تحليل النصوص إلى المخاطب أكثر من توجيه هذه العناية إلى المنشئ. انظر: محمد طاهر الحمصي، مباحث في علم المعاني، حمص، جامعة البعث، ١٩٩١ ص ٢٧، ويُرْبَط بين هذا التقسيم لأضرب الخبر في البلاغة العربية وبين حوار جرى بين الكندي الفيلسوف وأبي العباس – يرجح أنه ثعلب - وهذا الحوار كما جاء لدى عبد القاهر الجرجاني، مصدر سابق، ص ٢٤٠ هو أن الكندي قال لأبي العباس: (إني لأجد في كلام العرب حشوا، فقال له أبو العباس: في أي موضع وجدت ذلك؟ فقال: أجد العرب يقولون: عبد الله قائم، ثم يقولون: إن عبد الله قائم، ثم يقولون: إن عبد الله لقائم، فالألفاظ متكررة، والمعنى واحد، فقال أبو العباس: بل المعاني مختلفة لاختلاف الألفاظ، فقولهم: عبد الله قائم إخبار عن قيامه، وقولهم: إن عبد الله قائم: جواب عن سؤال سائل، وقولهم: إن عبد الله لقائم: جواب عن إنكار منكر. وفي هذا السياق نذكر قول السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، بيروت، المكتبة الثقافية ص ٢٣٥/٢ (يتفاوت التوكيد بحسب قوة الإنكار وضعفه).

(٢) من ذلك ما نجده عند عبد الرحمن المطردي، أساليب التوكيد في القرآن الكريم، طرابلس، ١٩٩١، ص ١١- ١٥ فهو لم يربط لدى حديثه عن وظائف التوكيد هذا الأسلوب إلا بالمخاطب، أما الدكتور فاضل السامرائي، معاني النحو، عمان، ط٢، ٢٠٠٣، ص ١٣٠/٤- ١٣٢ لدى حديثه عن أغراض التوكيد في العربية فقد ذكر له ستة أغراض، واحد منها فقط يتعلق بالمتكلم، وهو التهويل والتعظيم.

أنه قد يأتي مراعاة لحال المنشئ، فمما لا شك فيه أن الإفراط في ذكر المؤكدات عند الخنساء في هذه المركبات النحوية إنما جاء ترجمة للإفراط في عمق أحاسيسها وانفعالاتها.

أما المعلم الأسلوبي الثاني في هذه الأبيات، فهو تكرار استعمال الاسم العلم حيث تقضي اللغة العادية باستعمال ضميره، مما يعني أن هذا الاستعمال يمثل انحرافا عن طبيعة اللغة العادية، والحرصُ على استعمال العلَم دون ضميره في هذا السياق إنما كان بغرض التلذذ بذكره، وذلك لسمو منزلة مسماه في نفس الشاعرة، أو بغرض تأكيد حضور هذا المسمى في حياتها، وهو تأكيد يمكن التعبير عنه في اللغة بحذف اسم المرثي أيضا، وذلك باختلاف بنائي يفضي إلى مشاكلة فنية وعاطفية، وقد تمثل تأكيد حضور المرثي في حياة الشاعرة بحذف ما يدلُّ عليه من سائر أبيات هذا المقطع المكونة من جمل اسمية محذوفة المسند إليه أي المرثي المراد في الوقت نفسه تأكيد حضوره، وذلك في قول الشاعرة:

جلد جميل المحيا كامل ورع ... وللحروب غداة الروع مسعار

حمال ألوية هباط أودية ... شهاد أندية للجيش جرار

نحار راغية ملجاء طاغية ... فكاك عافية للعظم جبار

ففي هذه الأبيات عبرت الشاعرة عن دوام إسناد ما أسندته إلى مرثيها من معان أخلاقية وخلقية سامية بالجملة الاسمية التي تعول عليها العربية في التعبير عن دوام نسبة المسند إلى المسند إليه، ولكن الدوام المستفاد من المركب النحوي الاسمي في هذه الأبيات شابه خلافا للمألوف الكثير من جلبة التكرار والتجدد والحيوية في إنجاز المسند لما أسند إليه، أي في إنجاز المرثي لما نسبه إليه الراثي من أحداث على نحو موفق في التعبير عن حياة المرثي المديدة والحافلة بصخب

الإنجازات وجلبتها والحضور الاجتماعي النشط والفعال في مجريات أمور قومه الحياتية على مختلف الميادين، الحربية والاجتماعية والاقتصادية. والجدير بالذكر أن هذه المعاني كلها معادلها الفني اللغوي جمل اسمية التركيب، والمعروف أن التركيب النحوي الاسمي في العربية يوحي بالدوام والثبات، لا بالدوام والتجدد والتكرار قي وقوع الحدث ممن أسند إليه، ولكن الذي مكَّنَ المركبَ النحوي الاسمي في هذه الأبيات من الدلالة على الدوام المتجدد والمتكرر في إنجاز المرثي لما نسب إليه هو كون المسند مشتقا على زنة مبالغة اسم الفاعل (مسعار، حمال، هباط، شهاد، جرار، نحار، ملجاء، فكاك، جبار) ولا يخفى على المعني ما بين هذه الصيغة وبين الفعل المضارع الدال على التكرار والتجدد في وقوع الحدث من وشائج وثيقة، يضاف إلى ذلك أن المعاني المعجمية لمشتقات هذه الصيغة في هذه الأبيات تدل على أحداث مادية علاجية، لجوارح الإنسان من يد ورجل وغيرهما الدور الأساسي في إنجازها كحمل الألوية وهبوط الأودية وشهود الأندية وجر الجيش ونحر النوق، فدلالة البنية الصرفية لمبالغة اسم الفاعل على هذه الأحداث العلاجية المادية الصاخبة مكنت المركب الاسمي النحوي عند الخنساء في أبياتها هذه من الجمع باقتدار وغنى دلالي وفني نفسي وعاطفي بين دلالة الجملة الاسمية على دوام إنجاز المسند لما أسندته إليه هذه الجملة، وبين دلالة الجملة الفعلية المضارعية على التكرار والتجدد في ذلك الإنجاز[1]، وهذه ملامح أسلوبية تنم عن

---

(١) معروف في البلاغة العربية والنحو العربي أن الجملة الاسمية المسند في العربية تدل على دوام وثبوت إسناد المسند إلى المسند إليه، وأما الجملة الفعلية المضارعية المسند خاصة فتدل على دوام وتجدد حدوث المسند من المسند إليه. انظر: عبد القاهر الجرجاني، مصدر سابق، ص١٣٣ -١٣٦، وفاضل السامرائي، مصدر سابق، ص ١٥/١، وعلي سليمان، فكرة الوجوه والفروق في نظرية النظم الجرجانية، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة باتنة، الجزائر، ص ١١٠ وما بعدها.

اقتدار في استثمار الطاقات الدلالية والإيحائية للجملة العربية كما تنم عن التوظيف المكثف لهذه الطاقات في المنجز الإبداعي فنياً ودلالياً.

وإذا ما انتقلنا إلى المقطع الخامس والأخير من مقاطع هذه القصيدة وجدناه يقع في ثلاثة عشر بيتا (٢٤ - ٣٦) ويفصله عن المقطع الرابع الذي يشترك وإياه في المعاني الجزئية والكلية مع اختلافهما في البنية النحوية الصرفية، ثلاثة أبيات تحدثت عن العبرة المعزية للنفس لدى تلقي نبأ نعي المرثي، كما بينتْ ما ترتَّبَ على ذلك من القلق والحزن العميق. أما الأبيات الثلاثة عشر الممثلة للمقطع الخامس نفسه فقد اشتركت كلها بالحديث عن مآثر المرثي، ولكنها اختلفت اختلافا بينا ونوعيا في بناها النحوية والصرفية، فقد بدأ المقطع وانتهى بأبيات ذوات جمل فعلية، غلب عليها الأفعال المضارعة الدالة على التكرار والتجدد في وقوع الحدث، وفصل بداية هذا المقطع عن نهايته أبيات مختلفة اختلافا نوعيا نحويا صرفيا عن بنية أبيات بدايته ونهايته، فالبنية النحوية والصرفية للأبيات الفاصلة تمثلت بجملة اسمية محذوفة المسند إليه، وهو المرثي، وأما المسند فقد تمثل صرفيا بمشتقات على أوزان الصفة المشبهة باسم الفاعل، ومبالغة اسم الفاعل، وهذا واضح في قول الشاعرة:

مثـل الرديـنـي لـم تنفـذ شـبيبته	**كأنه تحت طـيِ البـرد أسـوار**
جهم المحيا تـضيء الليـل صـورته	**آباؤه من طوال الـسمك أحـرار**
مـورث المجـد ميمـون نقيبتـه	**ضخم الدسيعة في العزاء مغـوار**
فـرع لفـرع كـريم غيـر مؤتـشب	**جلد المريرة عند الجمـع فخـار**
في جـوف لحـد مقـيم قـد تـضمنه	**في رمـسه مقمطـرَات وأحجـار**
طلق اليـدين لفعـل الخيـر ذو فجـر	**ضخم الدسيعة بالخيـرات أمـار**

فالبنية النحوية الصرفية لكل من هذه الأبيات تقريبا تتمثل بجمل اسمية محذوفة المسند إليه، أما المسند فقد تمثل بمشتقات على زنة مبالغة اسم الفاعل حينا وعلى زنة الصفة المشبهة باسم الفاعل أحيانا أخرى، وحذف المسند إليه أي إضمار المرثي وعدم ذكره مع تتالي ذكر ما نسب إليه من القيم والمعاني السامية يؤكدان حضور المرثي في نفس الشاعرة كما أن تتابع ذكر المسندات بهذه السلاسة والتلقائية العفوية يعني أن هذه المعاني والقيم السامية المعبر عنها بهذه المسندات حاضرة بثبات دائم في شخص المرثي، ذلك أن البنية النحوية لهذه الأبيات كما قلنا تتمثل بجمل اسمية ذوات دلالة معهودة على دوام وثبات اتصاف المسند بما أسند إليه، وقد رسخ هذا المعنى في جمل هذه الأبيات أن المسند فيها تمثل في الغالب بمشتقات على زنة الصفة المشبهة باسم الفاعل، وهذه تدل على ثبات وتأصل ما تدل عليه من معان معجمية في شخص الموصوف بها.

وأبيات هذا المقطع ذوات الجمل الاسمية مسبوقة ومتبوعة بأبيات ذوات تراكيب فعلية غلب عليها الجمل المضارعية الدالة على التكرار والتجدد في وقوع الحدث، مما يعني أن معاني التكرار والتجدد هذه ومعاني الدوام والثبات تتناوب على مختلف مقاطع القصيدة باستقلال وتميز يسمحان بالتقسيم المقطعي لهذه القصيدة من جهة، ويمثلان من جهة ثانية معادلا لما ترغب الشاعرة في بيانه من حضور فاعل لمرثيها في مختلف ميادين الحياة كما يمثلان معادلا فنيا لحزنها العميق والدائم على مرثيها بتجدد وتكرار حينا وبهدأة وثبات حينا آخر.

وبعد فقد كانت هذه مقاربة لقصيدة "قذى بعينك" للخنساء، سعت إلى تلمس بعض معالمها الجمالية كما سعت إلى ربط هذه المعالم بحاملها اللغوي، ولا شك أنه لا[1] يمكن أيَّ دارس الإحاطةُ بفضاء النص الجمالي، لأنه محكوم بطاقته على التلقي، كما أنه محكوم بوسائل تلقيه وحدود رؤيته، ويظل في النص للآخرين ما يفطنون إليه.

---

(١) انظر: عبد الكريم الحسين، مصدر سابق، ص ١٣٩.

البحث الخامس

اللغة الشعرية في ضوء نمطية نحو الجملة

وتعددية نحو النص

يسعى هذا البحث إلى مقاربة فرضية، مفادُها أن خصوصية التشكيل اللغوي التي تستدعيها طبيعة الفنون القولية لا تعني بالضرورة التخلي عمَّا تمليه المرجعية اللغوية المجتمعية ممثلة بالمفهوم المثالي المجرد للظاهرة اللغوية بقدر ما تعني استثماراً شخصياً مكيِّفا للطاقات الكامنة في هذه المرجعية[١] على نحو يسلم بأن تلك الخصوصية المفروضة في الفنون القولية بحكم طبيعة الأشياء ماهية ووظيفة تعني في المقام الأول أن يُختْار من هذه الطاقات الكامنة في تلك المرجعية ما يحقق لفنون القول هذه الخصوصية، ولكنها لا تعني بالضرورة تدمير مكونات هذه المرجعية، أو تخريبها أو التخلي عنها.

---

(١) وهو واحد من مفهومات متعددة للأسلوب، وهي أنه انحراف عن القاعدة، أو أنه تواتر، أو تواطؤ على قالب تركيبي، أو أنه استغلالٌ خاصٌّ لممكنات النحو. انظر: عبد الحكيم راضي، مصدر سابق، ص ٤٨١-٤٨٢.، وإدوارد سابير، مصدر سابق، ص ٤١، ٥٢.

وتتوسَّل هذه الدراسة في مقاربتها التنظيرية لمقولتها تلك باستثمار بعض معطيات نحو النص واستثمار طبيعة العلاقة القائمة بين ما يعرف بنحو الجملة المعني بتحديد أنماط الجمل والتراكيب في هذه اللغة أو تلك، ونحو النص نفسه الذي يقوم فيما يقوم عليه على الإفادة من منجز نحو الجملة بالمفهوم العام للنحو، وهي إفادة تراعي كون النص بمفهوم إجرائي بنية لغوية دالة متماسكة محكومة في إنجاز وظيفتها الفنية والدلالية بقانون يختص بهذه البنية، ويعني أن تتساند مكونات النص في إنجاز مهمته، كما يُسوِّغ هذا القانون الخاص بالنص أن تُفَسَّر مكوناته فنياً ودلالياً في ضوء العلاقة البنائية التكاملية القائمة فيما بينها، وذلك بمراعاة القرائن المكونة لسياق إنجاز النص بتجلياتها اللغوية والاجتماعية والنفسية والمقامية العامة.

أما المقاربة التطبيقية في هذه الدراسة فتتمثل بتحليل نص من شعر المتنبي تحليلاً لغويا نحويا عاما، يستلهم معطياتٍ من منجز نحو النص في إطار الفرضية التي تسعى هذه الدراسة لمقاربتها والتي عرضنا معالمها العامة فيما تقدم، كما يستلهم معطيات من الدرس اللغوي العربي بلاغة ونحوا بالمفهوم العام لمصطلح النحو.

اللغة بين الذاتية والموضوعية

من المسلم به في الدرس اللساني التفريق بين مفهومين مختلفين متداخلين للغة عامة، مفهوم مثالي نظري مجرد قابع في عقل الجماعة اللغوية ومستوحى أصلاً من ممارسة هذه الجماعة للغة نفسها، ومفهوم عملي إجرائي، يتمثل بالاستثمار الفعلي لمنظومة القواعد والأحكام التي تُكَوِّن ذلك المفهومَ المثاليَ المجردَ للغة، ومن المعروف أن هذا التفريق بين هذين

المفهومين للغة تمَثَّل في الدرس اللساني الحديث على مستوى الجملة، أو على مستوى النص بثنائيات مصطلحية(١)، منطلقُها ثنائية اللغة والكلام عند سوسير، ثم تتالت ثنائيات المثال اللغوي والاستعمال اللغوي عند سابير، والرمز والرسالة عند ياكبسون، والكفاءة أو السليقة والأداء عند تشومسكي، والنظام والنص أو الحدثان عند هايمسليف واللغة والخطاب عند جيوم، وجملة النظام، وجملة النص عند ليوينز.

وهذه الثنائيات المصطلحية على ما للسياقات المعرفية الثقافية التي أنتجتها من خصوصية تؤكد كلها إيمانَ اللسانيين عامة بأن نظام اللغة الافتراضي(٢) على لسان المستعمل الفرد في أكثر الاستعمالات نفعية يتنازعه بعدان متناقضان، بعدٌ موضوعي، وبعدٌ ذاتي، واللغة في ذلك محكومة تنفيذيا

---

(١) لهذه الثنائيات متفرقة انظر: دانييل مانيس، علم اللغة، [في] الموقف الأدبي، ع١٣٥-١٣٦، ص ٢١٠، ٢١٦-٢٢٠، ومارك ريشل، مصدر سابق، ص ١٤، وفردينان دي سوسير، مصدر سابق، ص ٢٣، ٤٠ وجون لوينز، اللغة واللغويات، عمان، دار جرير، ٢٠٠٩، ص٢٠٦-٢١١، وسعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، القاهرة، مؤسسة المختار، ٢٠٠٤، ص ٢١، ٣٢، ٣٦، ٢٣٧، ومحمد حماسة عبد اللطيف، الإبداع الموازي، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠١، ص٣٣-٣٤، ومحمد الغامدي، مصدر سابق، ص ٦٩-٧٢، ومحمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، القاهرة، ط٢، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ٢٠٠٧، ص٢٢، ومحمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، تونس، جامعة منوبة، ٢٠٠١، ص١/٢٨-٣٠، ٥٦-٥٨، ٩٣.

(٢) انظر: روبرت دي بوغراند، النص والخطاب والإجراء، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٩٨، ص ٨٩، ٩٤، ٩٧-٩٩. وبرند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ط١، الدار الفنية للنشر والتوزيع، ١٩٨٧، ص ٧١-٧٢، وأندريه مارتينيه، وظيفة الألسن وديناميتها، بيروت، دار المنتخب العربي، ١٩٩٦، ص ١٥٧.

في المقام الأول بـــ(الحقيقة الواضحة – كما يقول شبلنر – وهي أن ظواهر الكلام بوصفها تحقيقات فردية شخصية تنحرف بدرجة مؤكدة عن الوصف العام لنظام اللغة ... ومن الوجهة النظرية لا بد من وجود فروق بين النظام اللغوي "المعيار" وظواهر الاستعمال اللغوي "الأداء")[١] واللغة في الوقت نفسه تتجلى بأنساق (تصاغ صياغة واضحة من قواعدَ متواضع عليها، ومن شأنها أن تحدِّد نوع السلوك اللغوي كما يظهر هو ذاته في استعمال العبارة الكلامية في كل موقف ومقام تواصلي، وقولنا: إن هذه القواعد متواطأ عليها إنما نعني به أنها مشتركة بين أفراد جماعة لسانية معينة)[٢].

على أن هذه القواعد ليست في كل مستويات اللغة أو نظمها على درجة واحدة من الصرامة وانتفاء حرية المتكلم في ممارسته لها، فقواعد التوليف كما يُبَين ياكوبسون متفاوتة من حيث الصرامة، أو من حيث انتفاء حرية المتكلم في الممارسة، وهذه الصرامة تتراوح من الانتفاء التام للحرية، ويكون ذلك في مستوى التوليف بين السمات التمييزية للصوتم، وفي مستوى التوليف بين الصواتم للحصول على الكلمات إلى منزلة بين بين في تركيب الجمل بالكلمات، فإلى منزلة تتعطل فيها القيود التركيبية الإعرابية، ويكون ذلك عند التوليف بين أكبر الوحدات، أي بين الجمل في شكل خطاب[٣]، وهذا يعني أن اللغة في طبيعة قواعدها قائمةٌ على جدلية العلاقة بين الذاتي والموضوعي، مما يسمح للمتكلم بأن يُسْبِغ على كلامه بغض النظر عن وظيفة خطابه من

---

(١) برند شبلنر، مصدر سابق، ص ٦٨.

(٢) فان دايك، النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي التداولي، بيروت، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق،٢٠٠٠، ص ١٧.

(٣) انظر: محمد الشاوش، مصدر سابق، أصول ص ٥٢/١.

الصبغة الشخصية ما يجعل هذا الخطاب مزيجاً من البعدين الموضوعي والذاتي، ذلك أن المُنْجَزَ الكلامي للفرد محكوم بتصوره الشخصي للمفهوم المثالي المجرد لنظام اللغة، لذا لوحظ أن (نظام اللغة تركيب مثالي لا نصيب له من الواقعية)[١] مما يوحي بصراع، طرفاه النظام اللغوي المجتمعي، والفرد المستثمر لقواعد هذا النظام، وقد عرض لوسركل لمعالم هذا الصراع قائلاً: (إن تجربتنا في اللغة... هي عبارة عن حل وسط بين قطبي تناقضٍ، فمن جانب أنا أدرك تماماً أنني أنا الذي أتكلم اللغة... ومن جانب آخر في اللحظة التي أدرك فيها حقيقة سيطرتي على اللغة يزحف إلى وعيي شيءٌ من القلق، وتأتي زلَّة لسان، أو لحْنٌ في التركيب النحوي، أو الالتفاتُ من تركيب إلى تركيب داخل الجملة، يأتي كلُّ ذلك ليذكرني أن اللغة هي التي تتكلَّم حتى عندما أكون في أصفى حالاتي العقلية، فمن جهة أجد اللغة كياناً ماديا ملموساً، بينما من الجهة الأخرى أجدها شيئاً مجرداً دون وجود مادي، من جهة تسمح اللغة بالتعبير الفردي بينما هي من جهة أخرى مؤسسة، لا تسمح إلا بالمعاني)[٢]، وإشكالية هذا التناقض يمكن تفهمُها وحلُّها في ضوء ثنائية سوسير القائمة على التقابل بين اللغة والكلام كما يرى لوسركل قائلاً: (إن الحدس الذي يعتمده الحدس السليم يمكننا من تصور العلاقة بين متكلمٍ فردٍ وبين نظام مجرد، وهذا ما يصوره سوسير في ثنائية نظام اللغة / الكلام الفردي، وهذا سيحوي قطبي التناقض الأول الذي بسطْتُه؛ اللغة تتكلم – أنا أتكلم)[٣].

---

(١) جان جاك لوسركل، مصدر سابق، ص ٣٢٨.

(٢) جان جاك لوسركل، مصدر سابق، ص ٢٠٨، وانظر: ص٢١٠-٢١١.

(٣) جان جاك لوسركل، مصدر سابق، ص ٢١٢. وانظر: ٤٥٩ منه، وشكري عياد، مصدر سابق،ص ٤٣ .

ولهذا البعد الموضوعي للغة يؤكد المعنيون أنها في أدائها لرسالتها (أداة ليست حيادية... كما أنها ليست مجرد أداة للتواصل، ففي اللغة الكثير من الترسبات)[١]، فاللغة (مجموعة من الكلمات المشحونة بقوة الرغبات والأحقاد والحب ومشاعر الذنب)[٢]، فالتراث (ينزع إلى فرض نفسه على الفرد من خلال قاموسه المترع بمعان ذابلة)[٣] ولهذه الترسبات ولتلك المعاني الذابلة أثر في تعذر إخضاع المتكلم للغة إخضاعا مطلقاً لما يريد أن يؤديه من المعاني، مهما قيل عن أهمية قدرة تضافر القرائن السياقية على تحديد المعنى، ذلك أن الإنسان على ما للغة من بعد موضوعي لا يندر أن تربطه بكلماتها تجارب شخصية، تجعل هذه الكلمات مصدراً لإيحاءات، لا تقوى القرائن على إبعادها (فالكاتب يصوغ النص حسب معجمه الألسني، وكل كلمة في هذا المعجم تحمل معها تاريخا مديدا ومتنوعا، وعى الكاتب بعضه، وغاب عنه بعضه الآخر، ولكن هذا الغائب إنما غاب عن ذهن الكاتب، ولم يغب عن الكلمة التي تظل حبلى بكل تاريخياتها، والقارئ حينما يستقبل النص فإنه يتلقاها بحسب معجمه، وقد يمده هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفة عن تلك التي وعاها الكاتب حين أبدع نصه، من هنا تتنوع الدلالة، وتتضاعف، ويتمكن النص من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ، وتختلف هذه القيم، وتتنوع بين قارئ وآخر، بل عند قارئ واحد في أزمنة مختلفة)[٤]، وكل

---

(١) جان جاك لوسركل، مصدر سابق، ص٣٧٣ وانظر: روبرت هولب، مصدر سابق، ص ٢٩.

(٢) جان جاك لوسركل، مصدر سابق، ص ٤١٣.

(٣) كمال خيربيك، مصدر سابق، ص ١٤٧.

(٤) عبد الله محمد الغذامي، مصدر سابق، ص ٧٩، وانظر٥٧ منه. وراجع: ت.س.إليوت، وآخرون، اللغة الفنية، القاهرة، دار المعارف بمصر، ص١٨، ونعمة رحيم العزاوي، النقد اللغوي عند العرب حتى القرن السابع الهجري، بغداد، ١٩٧٨، ص ٢٣١-٢٣٢.

ذلك يشي بحقيقة مفادها أن اللغة ليست دائماً أداة تعبيرية أمينة، أو دقيقة وحيادية في إيصال المعاني، بله الأحاسيس والمشاعر[١]، فـ(اللغة لم تُجْعَلْ لِتُعَوِّض الموجودَ، إنما جُعِلَتْ ليُتَوَسَّل بها على استدعائه واستحضاره، فالقول لا يمكن بحال أن يكون كمشاهدة العيان، فأنت مُحَصِّل بالثانية ما لا تحصله بالأول)[٢]. ولعل من الأسباب الرئيسة لذلك خضوع اللغة الدائم لعاملين متنازعين متصارعين، هما بعداها الذاتي والموضوعي.

على أن خصوصية الخطاب اللغوي على لسان صاحبه لا تتأثر بمعارفه وتجاربه اللغوية فحسب، بل تتأثر أيضاً بوظيفة هذا الخطاب، ذلك أن (نظام اللغة يختلف باختلاف المقاصد)[٣] علماً أن النص اللغوي كما

---

(١) يقول روي. سي. هجمان: معظم التعبير العاطفي ما زال يتم إنجازه على مستوى غير لغوي، ومن ثم يمكننا أن نتأكد تماما من أن هذا لم يكن الوظيفة التي اخترعت من أجلها اللغة، وفي الحقيقة تعتبر اللغة وسيلة ضعيفة من أجل التعبير العاطفي إلى حد ما، لأنها نتاج اختراع تم عمدا، ومن ثم لا يمكن ربطها ربطا وثيقا بالعمليات العاطفية الدافعية الغريزية، لأن الحالات العاطفية تؤثر فعلا في القدرة على الكلام، وعلى الرغم من أن التعبير العاطفي المناسب يمكن أن يتم من خلال اللغة فإنه يتطلب موهبة شعرية يمتلكها عدد قليل نسبيا من الأشخاص، فهو موهبة تجعل اللغة تؤدي شيئا لم تكن مصممة من أجله. اللغة والحياة والطبيعة البشرية ١١٤. روي. سي. هجمان، داود حلمي، ط٢، القاهرة، عالم الكتب، ١٤٢٠هـ- ٢٠٠٠م وما يؤيد ما ذهب إليه هجمان في كلامه هذا شكوى الشعراء من ضيق اللغة عن التعبير عن مشاعرهم. انظر: محمد الغزي، الشاعر الحديث وجدار اللغة [في] مجلة الموقف الأدبي . ع ٤٥٥، ولاسيما ص٧٤- ٧٨. وعبد الرحمن محمد القعود، مصدر سابق، ص ٢٥١-٢٥٣.

(٢) محمد الشاوش، مصدر سابق، ص ١/ ١٦٦.

(٣) مصطفى ناصف، النقد العربي، نحو قراءة ثانية، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠، ص ٢١٧.

سنلاحظ لا يقتصر على وظيفة واحدة، بل تتعدد وظائفه مع هيمنة إحدى هذه الوظائف على سائرها، وإذا كانت طبيعة المستوى اللغوي تتأثر معالمُها بطبيعة الوظيفة المنوطة بهذا المستوى أدركنا أن تحديد معالمه بدقة ليس متيسراً دائما، ذلك أن التفريق بين وظائف اللغة المتداخلة ليس بالأمر اليسير، وهذا ما أرجو أن تتضح معالمه أكثر في الحديث التالي عن اللغة بين الاستعمال النفعي العادي (Normal usage) والاستعمال الأدبي الفني (Artistic usage) أو بين اللغة النمطية (standard language) واللغة الشعرية (poetic language).

اللغة بين الاستعمال النفعي والاستعمال الفني

بات من الواضح أن بين التشكيل اللغوي للخطاب ومضمونه تلاحماً عضوياً يحول دون فصل أحدهما عن الآخر، ويفسر في الوقت نفسه ما لكل منهما من أثر في تحديد خصوصية معالم صاحبه وآفاقه ومكوناته[١]، ولا شك أن هذا التلاحم بما له من تبعات على كل من مضمون الخطاب وتشكله اللغوي يضيف عاملاً آخر إلى العوامل التي تتحكم بطبيعة العلاقة بين نظام اللغة النظري المجرد والكلام المسْتثْمِر للقواعد والأحكام التي يقوم عليها ذلك النظام، تلك العلاقة القائمة كما اتضح من قبل على الصراع بين الذاتي والموضوعي، وفي ضوء هذه العوامل يُنْظَرُ في

---

(١) انظر: رينيه وليك، مفاهيم نقدية، مصدر سابق، ص ٥٠-٦٣ ولاسيما ص ٦٠-٦١، ورينيه وليليك، وأوستين وارين، نظرية الأدب، بيروت، ط٢، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ١٩٨١، ص ١٩٢-١٩٣.

المعالم الأسلوبية التي يمتاز بها تشكل الخطاب اللغوي، ولعل أبرز تجليات هذه القضية عند المعنيين قديماً وحديثاً تمثلت بالتفريق بين مستويين لغويين، فقد كانت للفلاسفة وأئمة اللغة والأدب العرب والمسلمين كعبد القاهر الجرجاني وابن رشد وابن سينا وغيرهم جهود[1] قاربوا فيها فكرة التفريق بين المستوى العلمي النفعي في استعمال اللغة والمستوى الأدبي الفني الجمالي لهذا الاستعمال، ولا شك أن الجرجاني يصدر عن وعيه لهذه الحقيقة[2] حين يقول: (العلم بالإعراب مشترك بين العرب كلهم، وليس هو مما يستنبط بالفكر، ويستعان عليه بالروية، فليس أحدهم بأن إعراب الفاعل الرفع، أو المفعول النصب، أو المضاف إليه الجر بأعلم من غيره، ولا ذاك مما يحتاجون فيه إلى حدة ذهن وقوة خاطر، إنما الذي تقع فيه الحاجة إلى ذلك العلم بما يوجب الفاعلية للشيء إذا كان إيجابها من طريق المجاز، كقوله تعالى: فما ربحت تجارتهم، وكقول الفرزدق: سقته خروق في

---

(١) وممن عني بالكشف عن هذه الجهود من المحدثين الدكتور عبد الحكيم راضي في "نظرية اللغة في النقد العربي"، والدكتور مصطفى ناصف في"اللغة بين البلاغة والأسلوبية " ٢٦، ٢٤٩، ٢٥٢- ٢٥٤. والدكتور صلاح رزق في" أدبية النص" ٥٢، والدكتور إبراهيم سلامة في "بلاغة أرسطو بين العرب واليونان" ٥٥- ٦٣، ٣٦٠-٣٦٢، وعلاء الدين رمضان السيد في "ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث" ٣٥ - ٣٧، والدكتور حسن عبد الله في مقدمة كتاب، "اللغة الفنية" لـــ ت. س. إليوت وآخرين.

(٢) انظر: مصطفى ناصف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، جدة، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٨٩، ص ٢٥٢-٢٥٤، ٢٦١، وإبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، القاهرة، ط٢، المكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢، ص٣٦٠ -٣٦٢.

المسامع وأشباهِ ذلك مما يُجْعَل الشيء فيه فاعلاً على تأويل يدُقُ، ومن طريق تلطف، وليس يكون هذا علماً بالإعراب، ولكن بالوصف الموجب للإعراب)[١] فالجرجاني يصدر في هذا النص عن وعيه بحقيقة، مفادها أن للغة مستوى تواصليا نفعيا، لا يحتاج معه المرء إلى أكثر من معرفة قواعد اللغة البسيطة، ومستوى جماليا أدبيا به يتفاضل الناس، وتُخْتَبَر قدراتهم على استثمار طاقات اللغة الجمالية .

وقد كانت هذه القضية أيضا من معنيات المحدثين الذين اتضح لديهم بجلاء أن (من أنواع الخطاب الرئيسية الخطاب العلمي الذي يمتاز بخلوه من الإيحاء والتراكم، وطاقة الإخبار فيه مهيمنة، وهو محَدَّدُ الدلالة، وغير قابل للاشتراك والترادف، كما أن تراكيبه غير مكررة، ولا تعيد نفسها، وهي تجنح إلى الدقة في استعمال المصطلح الخاص بالحقل العلمي، تغوص فيه، كما يقوم الخطاب العلمي على نمو المعنى واسترساله في تشكيل وحيد، ومن مميزات الخطاب العلمي اعتماد المنطقية في عرض موضوعه، ووصفه وتحري الدقة والمنهجية في وصف الظواهر التي يتناولها بالدرس والتحليل، وتجنب ما يثير التأويل، واعتماد دلالة المطابقة، لأنها تجسد علاقة الدال بمدلوله ... أما الخطاب الأدبي فنظام إشهاري دال .. واللغة فيه متكلِّمة عن ذاتها، ومتكلمة عن الأشياء خارجها وفق الصورة التي ترى بها الأشياء ..والخطاب الأدبي لا يمكن أن يكون إلا توسيعاً لبعض خصائص اللغة واستعمالها .. ومميزات الخطاب الأدبي تقوم على خصائص جمالية وأسلوبية وبنيوية وظيفية متنوعة

---

(١) عبد القاهر الجرجاني، مصدر سابق، ص ٣٠٢، وانظر: عبد الحكيم راضي، مصدر سابق، ص ٣٣، ١٧٦.

واستثمار الأدلة الصوتية في السياق الشعري، وعبر هذه الخاصية تتشكل رمزية الأصوات، ويتحدد الإيقاع بين الطويل والقصير والبطء والسرعة والإيجابية والسلبية)[(١)].

على أن الواقع لا يقر هذا الفصل الحاد بين وظائف الخطاب، بل يقول بتعدُّد وتداخل هذه الوظائف تعدداً وتداخلاً لا ينفيان هيمنة إحدى هذه الوظائف على سائرها من وظائف الخطاب نفسه، ولهذه الهيمنة الدور الأهم في تحديد معالم أسلوب تشكيله اللغوي، وهو ما وضَّحَه ياكبسون الذي يرى أن (أن البنية اللفظية لرسالة ما تتعلق قبل كل شيء بالوظيفة المهيمنة، ولكن أياً كانت هذه الوظيفة المهيمنة فإن مساهمة الوظائف الأخرى ينبغي أن يأخذها اللساني بالحسبان)[(٢)]، يقول ياكبسون: (يمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم أيضاً

---

(١) نعمان بوقرة، نحو النص؛ مبادئه واتجاهاته الأساسية في ضوء النظرية اللسانية الحديثة [في] مجلة علامات في النقد، مج١٦، ع١٦، ص١٤- ١٥، وانظر: عبد الحكيم راضي، مصدر سابق، ص٢٤ وما بعدها، ومنذر عياشي، مصدر سابق، ص٩٨-١٠٠، ١٤٥-١٥٢، ومصطفى السعدني، مصدر سابق، ص ١١٦ومحمد العبد، مصدر سابق، ص١٥ وسعد مصلوح، الأسلوب؛ دراسة لغوية، مصدر سابق، ص٧٠-٧٢، وفتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، القاهرة، ط مزيدة ومنقحة، مكتبة الآداب، ٢٠٠٤، ص١٧، وجون كوين، بناء لغة الشعر، القاهرة، ط٣، دار المعارف، ١٩٩٣، ص ١٤٣، ١٥٢، ١٦٩، ٢١٤، ٢٤٠- ٢٤١. ونعمة رحيم العزاوي، مصدر سابق، ص ٨ ،١٣-١٤.

(٢) حسن البنا عز الدين، مصدر سابق، ص٣٣.

بها خارج الشعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية)[١].

وكلام ياكبسون هذا يفضي إلى حقيقة، مفادها أنه لا وجود في الواقع العملي لخطاب خالص العلمية أو النفعية في شكله ومضمونه كما أنه لا وجود في هذا الواقع لخطاب خالص الفنية والجمالية والأدبية، وغاية ما في الأمر أن مختلف ضروب الخطاب اللغوي تقوم على نسب متفاوتة من العلمية والنفعية، ومن الأدبية والجمالية، ولا شك أن هذه النسب هي التي تحدد موقع الخطاب على سلم تقويم النصوص وتصنيفها إلى علمية ونفعية، وإلى أدبية فنية وجمالية، وهذا ما يمكن أن يوحي به فخر الدين الرازي (٦٠٦هـ) في قوله: (للتركيب المفيد مراتب كثيرة، ولها طرفان وأوساط، فالطرف الأعلى هو أن يقع ذلك التركيب بحيث يمتنع أن يوجد ما هو أشد تناسباً واعتدالاً في ذلك المعنى منه، والطرف الأسفل هو أن يقع على وجه، لو صار أقل تناسبا منه لخرج من كونه مفيداً لذلك المعنى، وبين هذين الطرفين مراتب متباينة، تكاد تكون غير متناهية، واختيار أحسنها يقتضي الفصاحة في النظم)[٢]، و(الإنسان إذا حاول صورة مخصوصة من أصياغ معلومة فلذلك التركيب في الحسن طرفان وأوساط، فالأعلى أن يقع التناسب بحيث لا يمكن أن يزاد عليه، وحينئذ تكون تلك صورةً في الطبقة العليا من الحسن، والأسفل هو أن يحصل هناك قدر من التناسب، بحيث لو انتقص عن ذلك لم تحصل تلك الصورة، ثم

---

(١) رومان جاكوبسون، مصدر سابق، ص ٣٥، وانظر: إدوارد سابير، وآخرون، مصدر سابق، ص٥٦-٥٧، وكلاوس برنكر، التحليل اللغوي للنص؛ مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، القاهرة، مؤسسة المختار، ٢٠٠٥، ص ١٤، ١٠٨.

(٢) فخر الدين الرازي، نهاية الإيجاز، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٥، ص ٩٢.

بين الطرفين مراتب مختلفة)[١]، وفي السياق نفسه يقول جون كوين: (يمكن أن نتصور ظاهرة الأسلوب في شكل خط مستقيم، يمثل أقصى طرفيه قطبين؛ قطباً نثرياً، تتعدم فيه كل مظاهر المجاوزة، وقطباً شعرياً يتحقق فيه الحد الأقصى منها، وبين القطبين تتوزع الأنماط المختلفة المستخدمة في اللغة الشعرية، وبالقرب من القطب الشعري توجد القصيدة، وبالقرب من القطب الآخر توجد اللغة العلمية، والمجاوزة في هذه اللغة ليست منعدمة، ولكنها تتجه نحو الصفر)[٢]، أما جون لوينز فيقول (السلوك اللغوي عادة سلوك هادف، وحتى الجملُ العلميةُ الخاليةُ من العاطفة، والتي لا يوجد بها الحد الأدنى من المعاني المعبرة تهدف إلى كسب الأصدقاء، والتأثير على الناس)[٣] و(يترتب على هذه النظرية أنه لا توجد عبارة خالية من الدلالة الوجدانية خلواً تاما، وإذا تصورنا مثل هذه العبارة المحايدة في موقف محايد تماماً فيجب القول إن الدلالة الوجدانية هنا تساوي الصفر)[٤].

وإذا كان المعطى الواقعي للمنجز اللغوي النصي لا يسمح بالفصل الحاد بين النصوص وظيفة وتشكيلا فإن ذلك لا ينفي أن افتراض مستوى لغوي علمي نفعي في شكله ومضمونه يمثل ما يعرف بالكتابة في درجة

---

(١) فخر الدين الرازي، مصدر سابق، ص٩٢-٩٣.

(٢) جون كوين، بناء لغة الشعر، مصدر سابق، ص ٣٤-٣٥، وانظر: ص٣٣ منه، وسعيد حسن بحيري، مصدر سابق، ص٦٧، ٢٥٠- ٢٥١ وصلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٢، ص ٨٤، ٨٥، وكلاوس برنكر، مصدر سابق، ص٣٠.

(٣) جون لوينز، مصدر سابق، ص ١٥١.

(٤) شكري عياد، مصدر سابق، ص ٤٤. وانظر:ص ١٠٢منه .

الصفر افتراضٌ تمليه ضرورات منهجية، تتمثل بالحاجة إلى رصد معالم انحراف الخطاب اللغوي الفني عن مكونات المستوى النفعي العلمي للغة، وهو رصد يهدف إلى ربط معالم هذا الانحراف بما لها من رصيد جمالي فني، يتمثل بقدرات النص التأثرية الانفعالية والإبلاغية التأثيرية[1]، ولاشك أن الكشف عن هذه الأمور في النص يفضي إلى تعزيز علاقة الفهم والتأويل والتذوق بين النص ومتلقيه، ومن نافلة القول أن ذلك حجر الزاوية في النقد اللغوي للنص .

على أن ما يعنينا الآن هو أن البعد الذاتي للخطاب اللغوي تزداد الحاجة إليه كلما ازدادت عنايته بالوظيفة الجمالية الفنية، ذلك أن الوظيفة الأساسية للخطاب في هذه الحالة لم تعد الإخبار والتواصل ونقل المعلومة، بل المقدرة على التعبير عن التأثر والانفعالات الشخصية، والمقدرة على الإثارة والتأثير في المتلقي، فـ (دور اللغة في الأدب عامة يختلف عن دورها في غير الأدب، ويتخصص هذا الدور في الشعر، فتكون اللغة هي السبيل الوحيد لبناء القصيدة)[2] و(اللغة بناء مفروض على الأديب من الخارج، والأسلوب مجموعة من الإمكانيات تحققها اللغة، ويستغل أكبر قدر منها الكاتب)[3] أو الفنان اللغوي عامة، ذلك أنه يتعامل مع أعراف لغوية متعددة[4] لها خاصية

---

(١) انظر: محمد عبد المطلب، مصدر سابق، ص ٢٠٨، ومنذر عياشي، مصدر سابق، ص ٩٨.

(٢) محمد حماسة عبد اللطيف، الإبداع الموازي، مصدر سابق، ص ٣٥.

(٣) محمد عبد المطلب، مصدر سابق، ص ٢٤٠.

(٤) انظر: محمد العبد، مصدر سابق، ص ٦٠، وسعد الدين كليب، المدخل إلى التجربة الجمالية، مصدر سابق، ص ١٣٨، ١٤٢.

اللغة اليومية الآلية التي يحاول الفنان مقاومتها، والتصدي لها بأداة محددة هي اللغة الشعرية[١] مما يجعل اللغة مظهر الخلق الأدبي، وبهذا المظهر تتجلى خصوصية المبدع[٢]، فما معالم هذه الخصوصية في اللغة الشعرية؟ وما آفاقها عند المعنيين؟ هذا ما سيكون مدار حديثنا في الفقرة التالية.

خصوصية اللغة الشعرية؛ الدواعي والآفاق:

استقر في العصر الحديث خاصة لدى جمهور المعنيين بالعلاقة بين اللغة والشاعر أن الصبغة اللغوية الشخصية شرط وجود شعرية النص الشعري، فالتعبير الأدبي أو العمل الأدبي مستوى كلامي أو نمط لغوي له خصوصية، سوغت أن تضفى عليه سمة الأدبية أو الشعرية[٣]، لذا نص غير واحد منهم على أن تحقيق هذه الشعرية مرتبط بما يقوم عليه الخطاب الشعري من الخصوصية التي تميزه عن النظام اللغوي المفترض للخطاب العلمي النفعي العادي (فالأدب تتحقق طبيعته من خلال اللغة واللون والصوت التي تستمد معالمها من اللغويات الأسلوبيات)[٤] كما يقول الدكتور محمد عبد المطلب، و(المجاوزة هي الشرط الضروري لكل شعر)[٥] كما يقول جون

---

(١) صلاح فضل، بلاغة الخطاب، مصدر سابق، ص ١٧٥، وسعيد حسن بحيري، مصدر سابق، ص٦٣.

(٢) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مصدر سابق، ص ٤٣.

(٣) انظر: جون كوين، بناء لغة الشعر،مصدر سابق، ص٢٤-٢٥، صلاح رزق، أدبية النص، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٢، ص١٦٠.

(٤) محمد عبد المطلب، مصدر سابق، ص ١٨٤.

(٥) جون كوين، بناء لغة الشعر، مصدر سابق، ص٣١ وانظر: ص ٥٧، ٦٤، ٩١. وانظر: عبد الحكيم راضي، مصدر سابق،ص٤٨٧.

كوين، و(الانحراف عن المعيار المألوف.. الجوهر الأساسي للشعر)[1] كما يقول دارس آخر، لذا ليس من المستغرب أن يحدثنا الدكتور نعيم اليافي عن قصيدة (تقوم على تكسير قواعد اللغة المألوفة المتداولة، وأسسها المنطقية.. لتؤسس لغة أخرى خاصة بها، تتصف بالتحويل والتناحر والانزياح)[2]، لذا (لا تتصف الانحرافات بالمستويات الصوتية والنحوية وخاصة الدلالية بمنظور سلبي، بل تعمد إلى وصف الآليات التي تنتجها بطريقة إيحائية عن طريق إقامة نحو الشعر)[3]، وهكذا استقر في الدرس اللغوي والنقدي الحديث أن أدبية فنون القول عامة مشروطة بالفرادة والخصوصية اللغوية.[4]

على أن الجدير بالذكر أن أنواع الشعر بمدارسه ومذاهبه المختلفة ليست على درجة واحدة من الحرص على التفرد اللغوي، أو التعمق في هذا التفرد، وذلك بحكم اختلاف هذه الأنواع بعضها عن بعض طبيعة ووظيفة[5]، فـــ (مجالات استخدام اللغة الشعرية متنوعة بتنوع وظائفها، فنحن من هذه اللغة لسنا بإزاء نمط قولي واحد، بل نحن أمام عدد من الأساليب الوظيفية،

---

(١) د . ن ي . كولنج، الموسوعة اللغوية، الرياض، جامعة الملك سعود،١٤٢١هـــ، ص ٥٩٢/٢، وانظر: روبرت دي بوغراند، مصدر سابق، ص٥٧٨.

(٢) نعيم اليافي، مصدر سابق، ص ١٠٦.

(٣) صلاح فضل، أساليب الشعرية، مصدر سابق، ص ٢٣.

(٤) انظر: شكري عياد، مصدر سابق، ص ٦٠، وصلاح رزق، مصدر سابق، ص٢٢٦، وخليل موسى، مصدر سابق، ص ٩٩-١٠٠.

(٥) وضَّحَ عمليا هذه الحقيقة جون كوين بإحصائه لمعالم من التجاوز اللغوي لدى عدة شعراء من مدارس مختلفة، هي الكلاسيكية والرومانسية والرمزية. انظر: جون كوين، بناء لغة الشعر، مصدر سابق، ص ٣٠-٣١، ٩٥، ١٥٥، ١٩٧، ٢٠٩، ٢١١، وانظر أيضا: صلاح فضل، أساليب الشعرية، مصدر سابق، ص٣٧.

يختلف فيها الشعر الملحمي عن الشعر الغنائي، كما يختلف الشعر الغنائي عن الشعر الخطابي)[1].

والملاحظ بجلاء اختلاف تصورات المعنيين بهذه القضية لمعالم وآفاق الخصوصية اللغوية المطلوبة في بنية الخطاب الشعري، وهو اختلاف يصدر عن تباين في تصور الشعر مفهوما ووظيفة كما يصدر بلا شك عن تباين في الخلفيات الأيديولوجية والثقافية الفكرية العامة الناظمة والموجهة لصاحب هذا الرأي أو ذاك. وفيما يلي تفصيل القول في ذلك لدى المعنيين بخصوصية اللغة الشعرية وتحديد معالمها وآفاقها مذهبان أساسيان؛ مذهب يرى أن هذه الخصوصية تتمثل بانتهاك نظام اللغة العادية النفعية، وخرقه وتدميره، وذلك بإطلاق وتعميم قد يوحيان بما لا يعكسه المنجز الشعري عند التحقيق، أما المذهب الرئيس الثاني فيما نحن فيه فيرى خصوصية اللغة الشعرية ضرباً من الاستثمار الخاص لمعطيات اللغة النفعية العادية، وهو استثمار يتجلى بمظاهر أسلوبية تتمثل بالتركيز الملحوظ على توظيف بعض مكونات نظام اللغة العادية النفعية دون غيرها، ولا ينكر هذا المذهب على الشاعر مخالفته أحياناً لمكونات هذا النظام مخالفة تستدعيها طبيعة سياق العلاقات النصية العامة المنتجة لأدبية تجربته الشعرية .

ومن أبرز تجليات المذهب الأول الذي يرى أن خصوصية اللغة الشعرية تتمثل بانتهاك وتدمير وخرق قواعد اللغة العادية ما نجده عند الشكليين الروس الذين يرون أن اللغة الشعرية (تتصف بتشويه مقصود للغة العادية عن طريق العنف المنظم الذي يرتكبه ضدها الكاتب)[2] وقد التقت

---

(١) يوري لوتمان، مصدر سابق، ص١٠.

(٢) رينيه وليك، مفاهيم نقدية، مصدر سابق، ص ٦٠-٦١، و٤٧١، وانظر: جان لوي كابانس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، دمشق، دار الفكر،١٩٨٢، ص ٩٣.

وجهات نظر بعض المعنيين باللغة الشعرية في المشهد الثقافي العربي بنظرية الشكليين الروس في هذه القضية، لذا نجد في هذا المشهد من يتحدث عن قصيدة (تقوم على تكسير قواعد اللغة المألوفة... وكأنها لغة أخرى خاصة)[١]، وفي سياق متصل نجد من يقول: (عدوانا اللدودان سيبويه والخليل)[٢] في إشارة إلى ضرورة أن يثور الشعر على المرجعية اللغوية المرموز لها بسيبويه، وعلى المرجعية العروضية المرموز لها بالخليل، ويمكن في ضوء دعوات كهذه أن نجد شاعراً يفخر بأن يخطئ في اللغة العربية[٣]، وأن نجد حداثة (تدور حول رفض القواعد النحوية، وتأكيد نظام اللاتشاكل، وإهمال الارتباطات المفهومية والمنطقية بين المفردات، وتدمير بنية الجملة من داخلها، وإلغاء نظرية تأدية المعنى الواحد من خلال التركيب، والسعي وراء المستتر، ومعنى المعنى، أو الدلالة على مستوى النص الكلي بحيث يتحول النص المفتوح إلى سلسلة من الإمكانات والاحتمالات والتأويلات التي لا حدود لها)[٤]، ولا يخفى ما للمنظومة الفكرية والأيديولوجية العامة من أَثر في تكوين رؤية أصحاب هذا الطرح في طبيعة اللغة الشعرية منظرين وشعراء، وهذا ما يؤنس به قول أحد الدارسين: (تتمثل واحدة من الظواهر المميزة للشعراء المحدثين بالإهمال الذي يبدونه لقواعد النحو٠٠ويشير خرق القواعد

---

(١) نعيم اليافي، مصدر سابق، ص ١٠٨.

(٢) المصدر نفسه، ص١٠٨.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ١١٢، ١٢٢، وعبد الرحمن محمد القعود، مصدر سابق، ص١٢٧حيث ذُكِر أن بعض الحداثيين العرب يسخرون ممن يحتكم إلى اللغة العربية وقواعدها.

(٤) نعيم اليافي، مصدر سابق، ص٢٢٧.

النحوية لدى بعض هؤلاء الشعراء إما إلى انعدام المعرفة الكافية بالنحو، وإما إلى عدم المبالاة بسلطة القواعد المكتوبة، وفي الحالتين ثمة امتناع واضح عن التطابق مع النظام القائم عبر التراث، بل أكثر من هذا أن اللامبالاة تتخذ لدى بعض الشعراء صيغة فعل إرادي أو عمدي، يبدو كما لو كان شكلاً جانبياً من هذا الديالكتيك الإبداعي القائم على الهدم، وإعادة البناء الذي يطمح الشاعر الحديث على تحريكه في اللغة العربية، وفي حين يسمح اللامبالون أن ترد في أعمالهم بين الحين والآخر بعض التراكيب المغايرة لقواعد اللغة فإن الشعراء المجددين إنما يتعمدون إلى خرق هذه القواعد آتين باستعمال جديد للنظام القاعدي)[1].

وإذا كان من الطبيعي أن يصدر هذا الطرح في تصور علاقة الشاعر العربي بلغته عن منظومة فكرية أيديولوجية عامة فإن ما يمكن أن يتحفظ عليه المرء في هذا الطرح هو ما فيه من نكهة الاحتجاج على الوضع المجتمعي العام متخذا الموقف من العربية معبّرا عن هذا الاحتجاج، وكأن تغيير العربية مقدمة للارتقاء بالمجتمع والتقدم في بنائه، فالعربية في وضعها الحالي[2] كما يتراءى من الطرح السابق غير قادرة على استيعاب التجربة الشعرية الحديثة، مما يحمل المبدع على أن يعمل معول الهدم والتغيير في هذه اللغة، وهذا ما لم نسلم به لأسباب علمية،

---

(١) كمال خير بيك، مصدر سابق، ص١٤٩-١٥٠ وانظر: جون كوين، بناء لغة الشعر مصدر سابق، ص٦٤، وخليل الموسى، مصدر سابق، ص٩٩-١٠٠ وعلي السيد يونس، جماليات الصوت اللغوي، القاهرة، دار غيب، ٢٠٠٢، ص ٦٢.

(٢) انظر لذلك كله: وليد قصاب، مصدر سابق، ولاسيما فصل "الحداثة واللغة" ص ١٨٦-٢١٨. وعبد الرحمن محمد القعود، مصدر سابق، ص ١٢٧.

مفادها أن في نظام اللغة العادية طاقات تعبيرية جمالية كامنة كفيلة بالتعبير عن مختلف التجارب الشعرية إذا كان الشاعر نفسه مؤهلاً تأهيلاً لغوياً يمكنه من استثمار هذه الطاقات.

على أنَّ الذي يستهجن من كسر الشاعر للتقاليد والقواعد اللغوية أن يكون منه ذلك عن السهو أو الغفلة، وعدم إتقانه لأدواته اللغوية، أما إذا كان خروج الشاعر عن أعراف اللغة قائما على تمكن من أدواته اللغوية ورغبة في توظيف هذا الخروج توظيفا فنيا فهذا ما يتفهمه المرء، ويعمل على تحليله وتفسيره وربطه بوظيفته الجمالية، وهو ما سيتضح بجلاء أكثر فيما سيأتي لدى الحديث عن المذهب الرئيس الثاني فيما نحن فيه من الحديث عن طبيعة اللغة الشعرية .

أما الآن فأجدني مدفوعاً إلى التذكير بما يلاحظ من أن عبارات من قبيل الانتهاك اللغوي، أو تدمير القواعد، وخرقها والانحراف عنها وغير ذلك من التعابير التي كثيرا ما نقف عليها في معرض وصف اللغة الشعرية لا تعني عند التحقيق ما توحي به من تخريب لغة الشعر للقواعد النحوية والصوتية والصرفية المعمول بها في اللغة العادية، بل تعني الإخلال بالمعهود في هذه اللغة من العلاقات الدلالية التركيبية القائمة بين المفردات، كعلاقة الإسناد والوصف والإضافة، إلى غير ذلك مما يتطلبه التخييل في الشعر من المجاز اللغوي الفني التصويري، ومن تكثيف للغة بالتركيز على توازنها الإيقاعي التركيبي، وهذا ما يصدر عنه الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف في تصوره لخصوصية اللغة الشعرية، لذلك حرص على توضيحه والعمل به في تحليل النص الشعري[١]،

---

(١) انظر مثلا: محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية، مصدر سابق، ولا سيما ص١٢-٢٠، ومحمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٩٠، ص ٦-١٥.

وهذا ما يقْصَدُ بالخروج على قانون اللغة عند جان كوين في قوله (الحدث الشعري يبدأ بدءاً من اللحظة التي نسمي فيها البحر سطحاً، والسفن يمامات، فهنا خروج على قانون اللغة، مجاوزة لغوية يمكن تسميتها مع البلاغيين القدماء صورة، وهي وحدها التي تَمُدُّ الشعرية بموضوعها الحقيقي)[1] لذلك نسب الدكتور محمد مفتاح كوهن إلى القول بأن (الشعر يقوم على المجاوزة، وبخاصة الاستعارة، ومن ثمة فإنه يقوم على خرق العادة اللغوية)[2] وغني عن البيان أن المجازات والاستعارات مهما بعدت فيها العلاقة بين المستعار، والمستعار له أو بين المنقول عنه والمنقول إليه في الاستعمالات المجازية لا خرق فيها للعادة اللغوية المتمثلة بالبناء الصوتي أو الصرفي أو النحوي للغة، بل تعني كما قلنا الإخلال بالعلاقات الدلالية التركيبية المعهودة بين المفردات في نظام اللغة غير الفنية، وهذا ما يؤنس به حديث فان دايك عما وصفه بالانحراف أو الخطأ النوعي أو الشذوذ في الاستعمال اللغوي، يقول دايك (وفيما يجري به العمل في السيمنطيقا اللسانية يمكن أن ننعت به الجمل من نحو" كانت الطاولة ضاحكة " بأنها من الوجهة الدلالية منحرفة غير اعتيادية وشاذة بسبب أن ما يدعى بضروب التقييد المختار في تأليف ومزاوجة بعض المقولات الإعرابية قد انخرق... إن هذه الجملة غير صحيحة نوعياً، ويمكن أن نقول عن جملة ما: إنها صحيحة نوعياً إذا كان جزء معناها أو مرجع عبارتها ينتمي إلى خاصيَة رتبة المحمول، مثلاً رتبة المحمول ضاحك يمكن أن تكون فئة من مفهومات جزئية في حيز دلالي مما يحدد مفهوم الإنسان، والمفهوم الجزئي كشيء ممكن - الطاولة في مثالنا - لا ينتمي إلى هذه الفئة،

---

(١) جون كوين، بناء لغة الشعر، مصدر سابق،ص ٥٧. وانظر : ص ١٣٢، ١٣٥، ١٣٦، ١٥٦ - ١٥٧منه.

(٢) محمد مفتاح، مصدر سابق، ص١٣.

وعلى ذلك فالجملة غير صحيحة نوعياً)[١] وهكذا يتضح أن المقصود بالشذوذ أو الانحراف أو عدم الصحة النوعية عند فان دايك إنما هو الإخلال بالعلاقات الدلالية التركيبية بين المفردات، وذلك بإقامة علاقات دلالية تركيبة بين المفردات لا عهد بها للخطاب اللغوي العادي، وهذا هو المقصود بالجمل المنحرفة أو الجمل غير النحوية في الشعر عند دارسين آخرين[٢]، وذلك ما نجده عند الدكتور محمد عبد المطلب[٣] الذي بين أن أسلوبية الانزياح (تُقيمُ على أساس المعيار النحوي الذي هو على العموم اللغة المعيار٠٠ نحوا ثانيا مكونا من صور الانزياح، ويمكن أن تكون هذه الصور من طبيعيتين، فهي خرق للمعيار النحوي من جهة، وتقييد أو تضييق لهذا المعيار... وقد مُثِّل للخرق بالرخص الشعرية مثل الاستعارة)[٤] وغني عن التأكيد أن الرخص الشعرية في العربية ليست خرقا لقواعده بالمعنى الحقيقي لكلمة خرق، بل هي رخص نحوية مباحة في النصوص ذات الطابع الفني، وفي مقدمتها الشعر. وشبيه بما نجده عند الدكتور عبد المطلب ما نجده عند دارس آخر[٥] ذكرَ ما توصف به اللغة الشعرية من انتهاك أو خرق أو تجاوز لسنن الكلام العادي، أو انزياح أو انحراف عنه، أو أنها عنف منظم ضده، ثم بين أن ذلك كله يتمثل بتكثيف للغة باستخدامها استخداما تصويريا أو رمزيا، وأنه تركيزٌ على

---

(١) فان دايك، مصدر سابق، ص٦٥-٦٦ .

(٢) انظر: عبد الحكيم راضي، مصدر سابق، ص٤٩١-٤٩٣، وإدوارد سابير، وآخرون، ص٨٥-٨٦، ٨٨.

(٣) انظر: محمد عبد المطلب، مصدر سابق، ص٧٩-٨٠، ٢٦٤-٢٦٥.

(٤) المصدر نفسه ٥٨.

(٥) هو الدكتور قاسم المومني، شعرية الشعر، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٢، ص٦-٧.

التوازن الإيقاعي، ولاشك أن هذه المسالك اللغوية لا تعني هدما أو تخريبا للقواعد الصوتية والصرفية والنحوية للغة العادية.

وفي ضوء هذا البيان العملي لمفهوم الانحراف أو الخرق لنظام اللغة العادية في لغة الشعر يغدو من المستساغ أن يتحدث بعضهم عن انحرافات صحيحة قواعديا في لغة الأدب عامة[١]، كما أنه من المستساغ قول الدكتور شكري عياد: (القول بأن الانحراف يعني مخالفة القواعد قول غير صحيح... فالانحراف عندنا إذن يكون في البناء النحوي للجملة، ولكنه لا يعني مخالفة القواعد، وإنما يعني العدول عن الأصل)[٢]. فمن الملاحظ في هذه النصوص التي بيَّن أصحابها عملياً ما يراد بما يوصف به الشعر عادة من التدمير أو الخرق أو الانتهاك لنظام اللغة العادية النفعية أن هذه الأوصاف لا تعني عند التحقيق أكثر من الإخلال بالعلاقات الدلالية التركيبية القائمة بين مفردات اللغة والتعويل على التكثيف والترميز في الاستعمال الشعري للغة، مما يوحي أن اللغة الشعرية لا تقوم على تخريب قواعد اللغة النفعية العادية أو تدميرها أو تكسيرها كما يرى بعض المعنيين الذين قصدهم رينيه ويليك بقوله (نشير إلى العديد من الكتاب الذين تحدثوا مؤخراً عن مجافاة النصوص الشعرية لقواعد اللغة، أو عن ميلها لاستخدام نحو مضاد مع أنني أتفق مع إدوارد ستان كيفج حين يقول: ليس هناك ما يدعو اللغة الشعرية لأن تنتهك أياً من قواعد اللغة لتبقى كما هي، أي لتظل نوعاً من التعبير اللغوي الذي يتصف بقدر كبير من التنظيم والترتيب)[٣].

---

(١) انظر: د. ن. ي. كولنج، مصدر سابق، ص ٥٩٤/٢ وسنورد بعد قليل من هذا المصدر ما فيه توضيح أكثر لما نحن بصدد الإشارة إليه هنا.

(٢) شكري عياد، مصدر سابق، ص٨٥-٨٦.

(٣) رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، مصدر سابق، ص ٤٣٤، وانظر: سعيد حسن بحيري، مصدر سابق، ص٦٢.

والراجح أن اللغة الشعرية تقوم على استثمار خاص لطاقات تعبيرية موجودة بالقوة في نظام اللغة النفعية العادية، وهذا ما يقول به الرأي الرئيس الثاني في تحديد معالم وآفاق خصوصية اللغة الشعرية. ومقولة هذا الرأي يمكن اختزال جوهرها بأن اللغة الشعرية نظام ضمن النظام، أو لغة داخل لغة[1]، فـ (الشاعر يخضع للنظام اللغوي الخاص بالشعر داخل النظام اللغوي العام)[2] أي أن اللغة الشعرية على ما لها من خصوصية تستجيب لطبيعة الشعر مفهوماً ووظيفة محكومةٌ في النهاية بنظام عام وشامل، هو نظام اللغة النفعية العلمية العادية، مما يعني أن خصوصية النظام الجزئي لا تعني بالضرورة تخريب قواعد النظام الكلي، وهذا يفسر قول بعضهم (الشكل البلاغي ابتعاد عن المألوف من الاستعمال، ومع ذلك فهو داخل في قلب الاستعمال، وهنا تكمن المفارقة)[3] فإذا سلمنا (بأن اللغة الأدبية أكثر من مجرد غرابة لغوية أفلا يمكن ألا يتميز الأسلوب فقط بكثرة الانحرافات، بل بإنجازه للمعيار، أو بلجوئه الإيجابي له؟ ثم أي نوع من الابتعاد عن المعيار يشكل انحرافا؟ وماذا عن الانحرافات التي تبقى صحيحة قواعديًا في التركيب، ولكنها تحتوي على عناصر لا تحتل ترتيبها العادي تماماً ؟ يمكن القول: إن العديد من التأثيرات الأسلوبية تعمل بهذه الطريقة، وهكذا يبدو أنه من الممكن أن ينطوي الأسلوب على شمولية استخدام الكاتب للغة، ولا يمكن أن يقتصر على انحرافات منعزلة هنا وهناك)[4] وأوضح من هذا الكلام في الدلالة أن

---

(١) انظر: جون كوين، بناء لغة الشعر، مصدر سابق، ص ١٥٦، ومحمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية ص ١٢.

(٢) المصدر نفسه، ص١١.

(٣) سعيد بحيري، مصدر سابق، ص٦٧.

(٤) د. ن . ي كولنج، مصدر سابق، ص ٥٩٤/٢ الجدير بالذكر أنني أعدت النظر في أسلوب هذا النص إعادة لا تخل بمعناه .

لغة الأدب ما هي إلا استثمار خاص لمعطى نظام اللغة النفعية قول بول فاليري: (ليس الأدب إلا نوعاً من الامتداد والتطبيق لبعض الخصائص اللغوية، ولا يمكن أن يكون شيئاً آخر، فهو يستخدم مثلاً الخصائص الصوتية والإمكانات الإيقاعية للكلام، مما يغفله القول العادي المألوف، ولكن الأدب يصنفها، وينظمها، ويبني عليها استعمالاته الفنية كما ينمي الآثار التي تترتب على توافق الكلمات وتعارضها، ويخلق منها أنظمة متبادلة تحث الروح على إنتاج نوع من التمثل الحي الذي يختلف عن اللغة العادية... اللغة نفسها ليست سوى قمة الإبداع الأدبي والفني لشعب من الشعوب، وأي عمل من هذا القبيل لا يعدو أن يكون استثمارا لإمكاناتها وتوفيقا لكلماتها وأنظمتها التي خلقت من قبل)[١]، وفي هذا السياق يقول الدكتور صلاح رزق (قضيتنا الأساسية هي العمل الفني، أو الإنتاج الأدبي عامة، والشعر منه بصفة خاصة، ومادة تشكيل الإنتاج الأدبي اللغة، غير أنها لغة خاصة.. تصدر عن كاتب معين داخل مقومات عامة للنظام اللغوي... ومن هنا ساغ القول عنها إنها لغة داخل لغة، ومهمتها تجاوز الإشارة إلى التأثير.. والأصل في خصوصية الخاص الاختيار المقصود من داخل الإطار العام)[٢]، و(الأمر الذي لا يُنازَعُ الإنتاجُ الأدبيُ فيه هو جمالية بنيته الداخلية باعتباره لغة خاصة توظف إمكانات اللغة النظام، وتتسع لكل مهارات المبدعين على تفاوتهم وكثرتهم)[٣]، ولأن الأمر كذلك لوحظ أن (لغة الأدب هي التي تحدد الإمكانات التعبيرية الجمالية التي توجد بشكل اعتباطي في لغة الخطاب)[٤]، وأن الأسلوب في أحد تجلياته وتعريفاته

---

(١) صلا فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي،القاهرة، دار الشرق، ١٩٩٨، ص ٢٣١.

(٢) صلاح رزق، مصدر سابق، ص٢١١-٢١٢.

(٣) المصدر نفسه، ص٢٢٦.

(٤) محمد عبد المطلب، مصدر سابق، ص١٨٤.

(استغلال للإمكانات النحوية)[1]، وقد تمثل العديد من المعنيين[2] هذا المذهب المتمثل بأن خصوصية اللغة الأدبية تتمثل باستثمار المبدع للطاقات التعبيرية الكامنة في طبيعة اللغة العادية التي لا تستثمر هذه الطاقات عادة لغير الأغراض الجمالية الفنية، بل أقر بعضهم للشاعر صراحة بمخالفته لقواعد اللغة غير الفنية مخالفة تستدعيها طبيعة التجربة، وتقبل التسويغ الفني الجمالي في إطار العلاقات النصية العامة التي تربط فيما بين مختلف العناصر المكونة للنص والمنتجة لأدبيته ولرؤيته الفنية فـ (الشاعر يستخدم الكلمات عن قصد، وليس استخدامه لها عشوائيا، وقد يكون هذا القصد غير واع، ولكن الرؤية الفنية توجِّه استعماله للغة، سواء من حيث المفردات أم من حيث التراكيب، ولذلك عندما ينحرف بها عن استعمالها المألوف لابد أن نحمل ذلك على محمل الجد، ونحاول تفسيرها التفسيرَ الذي يتلاءم وسياق النص، وبطبيعة الحال لا بد أن يكون هذا الاستخدام متوافقا مع الوزن، وهذا التوافق الوزني لا يصح أن يكون مدعاة للقول بأنه اضطر إلى ذلك، وكفى)[3]، ويؤكد الدكتور حماسة هذا النهج في التعامل الشعري مع اللغة فيقول: (الإبداع النحوي يربط بين النظام الثابت والأداء المتغير، والقصيدة بهذا تعد تجلياً متغيراً لهذه البنية الثابتة وحركة الشعر تفاعل خلاق، وإبداع مستمر فوق سطح هذه البنية، والتعامل مع المتجدد لابد أن يبدأ من الثابت الذي يعد معياراً

---

(١) المصدر نفسه، ص٢٠٩.

(٢) انظر لذلك: محمد حماسة عبد اللطيف، الإبداع الموازي، مصدر سابق، ص١١-١٢، ٢٢، ٢٣-٢٤، وسعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية، مصدر سابق، ص ٣٧-٣٩، ومصطفى ناصف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، مصدر سابق، ص٢٥٠-٢٥١، ويوري لوتمان، مصدر سابق، ص٢٥٠-٢٥٢.

(٣) محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية، مصدر سابق، ص ٨٠، وانظر محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، مصدر سابق، ص ٢٤-٢٥.

له، وعندما تتوافق القصيدة مع هذا المعيار تحتاج إلى تفسير لأنها في هذه الحالة تختار طرقا خاصة بها .. وعندما تخالف هذا المعيار، وتخرج عن مألوف استعماله يكون هذا أيضاً في حاجة إلى تفسير مرتبط بالسياق ... وهذه الصيغ غير المعيارية تعد معيارية في سياق القصيدة)[١]، وفي هذا السياق يقول الدكتور شكري عياد: (الأرجح أن اللغة الفنية لن تخالف القواعد الأصلية على كل حال، وإلا كانت غير مقبولة إطلاقاً... وربما اضطر الشاعر، أو خانه الطبع.. فمخالفة القواعد في اللغة الفنية لا يمكن أن تجري بدون ضابط)[٢].

وكلام الدكتور عياد، ومن قبله كلام الدكتور حماسة عن الانحراف في لغة العمل الأدبي بغض النظر عن مفهوم هذا الانحراف، يفضيان بنا إلى مسألتين اثنتين؛ أولاهما أن لغة الشعر ليست انحرافا كلياً عن نظام اللغة الفنية، وثانيتهما أن الانحراف في العمل الأدبي ليس من الضروري أن يكون دائماً لغرض فني، أو أن يكون موفقا في تحقيق هذا الغرض، بل يمكن أن يكون معلماً من معالم إخفاق المنشئ، لذا كان من الضرورات المنهجية التمييز بين ما يتضمنه النص من انحراف متفردٍ دالٍّ في استعمال اللغة، وبين الشطط الذي لا متعة فيه[٣]، إذ (ليس كل انحراف يؤدي إلى صورة بلاغية، ولكن أحداً لم يقدم لنا معياراً نميز به الانحرافات التصويرية، وغير التصويرية)[٤]، والجدير

---

(١) محمد حماسة عبد اللطيف، الإبداع الموازي، مصدر سابق، ص ١١-١٢وانظر: منه ص٢٥، وانظر: محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية، مصدر سابق، ص ٢٠.

(٢) شكري عياد، مصدر سابق، ص٨٣.

(٣) سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية، مصدر سابق، ص ٥١ .

(٤) صلاح فضل، بلاغة الخطاب، مصدر سابق، ص ١٩٩.

بالذكر أن ما يشترط للمشروعية الفنية للانحراف من ضرورة انتظامه في علاقته بالسياق[١]، اشتراط يقارب المسألة، ولا يحلها، ذلك أن اشتراط مناسبة الانحراف للسياق النصي ليس كافيا لتحديد مشروعيته الفنية، لأن المناسبة نفسها ذات طبيعة نسبية ليس من المتيسر أن يتفق عليها أطراف العملية الإبداعية منشئين ومتلقين، مما يعني تعذر وضع ضوابط كفيلة بأن تضبط تماماً معالم الانحراف في اللغة الإبداعية، فسلطان التجريب في التعامل مع النصوص الإبداعية إنشاء واستقبالاً تقره طبيعة الأشياء ويتفهمه المعنيون بالعملية الإبداعية عامة. لذلك ينص بعضهم على عدم قابلية اللغة الأدبية للنمذجة[٢]، لأن النص علامة سياق، والسياق أمر استنباطي لا مسموع منقول[٣].

على أن ما يحسن أن نختتم به هذه الفقرة من البحث هو ما عرض له غير واحد من المعنيين من أن العمل الشعري ليس كله انحرافا عن نظام اللغة العادية، وهو ما مررنا به غير مرة عرضا فيما تقدم، وفي ذلك يقول الدكتور حماسة: (ليس كل تركيب في الشعر يجب أن يكون مجازاً، بل إن بعض التراكيب غير المجازية تكون في الشعر أحياناً أكثر شاعرية، وأخصب عطاء، وذلك لمجاورتها ما تتفاعل معه أخذاً وعطاء)[٤]، وفي السياق نفسه يقول الدكتور محمد عبد المطلب: (ليس كل نمط تعبيري يعتمد بالضرورة على خاصية الخرق المحدد، بل إنه قد يبتعد تماماً عن الخرق والانتهاك إلى الأداء المألوف الذي تتوفر فيه المنبهات التعبيرية التي تتيح إبراز النية الجمالية في الصياغة)[٥]، ويشير الشاعر

---

(١) انظر: سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية، مصدر سابق، ص ٥١ .

(٢) انظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مصدر سابق، ص ٣٦٢.

(٣) مصطفى ناصف، النقد العربي؛ نحو نظرية ثانية، مصدر سابق، ص ١٧.

(٤) محمد حماسة عبد اللطيف، الإبداع الموازي، مصدر سابق، ص ٣٩.

(٥) محمد عبد المطلب، مصدر سابق، ص ٢٦٤.

عبد المعطي حجازي (إلى مستويين في لغة الإبداع الشعري: المستوى العام المشترك، والمستوى الخاص المجازي)[١]، أما جان كوين فيرى أن (الشعر ليس كله دوراناً، ولو كان كذلك لم يكن من الممكن أن يحمل معنى، ولأن له معنى فهو يظل امتداديا، والرسالة الشعرية هي في وقت واحد شعر ونثر، فجزء من عناصرها المكونة يؤكد الدوران بينما يؤكد جزء آخر الامتداد الطبيعي للمقال)[٢]، ويرى بول فالري أن (للتعبير اللغوي مظهرين؛ نقل حقيقة وتوليد عاطفة، والشعر هو حل وسط، أو نسبة معينة بين هاتين الوظيفتين)[٣]، ولعل مقولة جمع الخطاب الشعري هذه بين مكونات لغة الإشارة ومكونات لغة العبارة، أو جمعه بين وظيفتي الإبلاغ والإيحاء تسوِّغ دعوة بعضهم إلى ضرورة (تمييز العناصر اللغوية المحايدة من آليات التعبير التقني للأساليب الشعرية)[٤] وينسب الدكتور يوسف نور عوض إلى الشكليين الروس تحديد الوسائل التي يمكن أن يتحقق فيها مفهوم الأدبية، وأنهم (وصلوا في ذلك إلى أن الأدبية ليست صفة ملازمة للنص بأسره، وإنما صفة لبعض المظاهر في النص الأدبي)[٥].

---

(١) عبد الله أحمد مهنا، مصدر سابق، ص ٢٢ .

(٢) جون كوين، بناء لغة الشعر، مصدر سابق، ص ١٢٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٣١.

(٤) صلاح فضل، أساليب الشعرية، مصدر سابق، ص١١، والجدير بالذكر أن الإقرار بوجود عناصر محايدة في العمل الأدبي لا يعني أن هذه العناصر عبء عليه، أو أنها لا وظيفة لها فيه، بل يعني أنها أشبه بالبنية اللغوية التحتية التي يمكن أن توجد في مختلف الأعمال الأدبية بغض النظر عن الخصوصية الوظيفية لهذه الأعمال، ودور العناصر اللغوية المحايدة في العمل الأدبي شبيه بدور الحرارة في التفاعلات الكيمائية، فالحرارة وسيط منشط لأي تفاعل كيمائي بغض النظر عن الغرض من هذا التفاعل. انظر: محمد الشاوش، مصدر سابق، ص ٣١/١-٣٢.

(٥) يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، القاهرة، دار الأمين، ١٩٩١، ص ١٧.

وكل ما تقدم يوضح بجلاء أن غير قليل من المعنيين باللغة الشعرية يرون أن الانحراف أو الانزياح في هذه اللغة ليس من الضروري أن يكون صفة ملازمة لكل عناصر التشكيل اللغوي للنص الشعري، بل يذهب الناقد البريطاني س . هـ . بورتون في كتابه " نقد الشعر" إلى ما هو أبعد من ذلك حين يقرر مع إيمانه بأهمية المجاز والتصوير في الشعر أن ذلك ليس دائما شرط وجود بالنسبة لهذا الجنس الأدبي، يقول بورتون: (إن التصوير في الشعر استثارة للحواس بواسطة الكلمات ... ومن ثم يستخدم الشعر المجاز بكثرة، ولكن هذا لا يعني القول بأن الشعر الجيد ينبغي أن يكون متضمنا المجاز، ونضرب لذلك مثلا قصيدة من شعر جون دون، وهي خلو من المجاز تقريبا ... ومع ذلك فإنها قصيدة قوية في عاطفتها، وفي فكرها، تعطي تأثيرها من خلال تعبيرات منطقية مباشرة ... ثم لا نجد هنا شيئا من الصور الحسية المباشرة التي كثيرا ما نجدها في قصائد أخرى)[١]، وكل ما تقدم في هذه الفقرة يشي بمبالغةٍ وتعميمٍ غير محمودين في قول الدكتور إبراهيم أنيس: (لا يكون الأدب أدباً إلا بخروج الكلمات عن دلالاتها اللغوية، وشحنها بفيض من الصور والأخيلة)[٢].

ومن المناسب أن ننظر إلى مزاوجة الشعر بين لغة العبارة ولغة الإشارة في ضوء مقولة ياكبسون التي عرضناها من قبل، والتي تقول بتعدد وظائف الخطاب مع هيمنة إحدى هذه الوظائف على سائرها هيمنة تفضي إلى أن تفرض هذه الوظيفة على الخطاب الشكلَ المناسبَ للتعبير عنها مع الإقرار بسائر الوظائف التي يُعَبَّرُ عن كل منها بما يناسبه من الأشكال اللغوية، ذلك

---

(١) ت. س. إليوت، وآخرون، مرجع سابق، ص٧٢. وانظر: ص ١٠٧منه.

(٢) إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، القاهرة، ط٦، الأنجلو مصرية، ١٩٩١، ص ١٧٤.

أن الشعر بحسب مدارسه وأنواعه يقوم على نسب متفاوتة من البوح والإيحاء، ومن الإخبار والإفهام (فالوظيفة الشعرية لا تلغي الوظائف الأخرى، بل تكتفي بالهيمنة عليها، فالواقع أن النص الشعري يحتوي على عناصر شعرية، وعناصر إخبارية)[١].

وبعد هذا العرض لطبيعة العلاقة بين اللغة والشاعر نطمح أن تكون هذه الطبيعة أكثر وضوحاً وأنضج تسويغاً تنظيرياً، وأقرب إلى التأطير والاستشراف في حديثنا التالي عن نحو الجملة ونحو النص اللذين تجمع بينهما على تمايز أحدهما عن صاحبه علاقة تكامل تساعد في أن تكون النظرة إلى الظاهرة اللغوية عامة أكثر واقعية وحيوية، وتوحي في الوقت نفسه بأن نصية النص، وأدبيته في ضوء النظرية النصية تقومان على استثمار المنشئ لمعطيات من نحو الجملة في علاقات نصية عامة تقوم على ترابطِ وتكاملِ العناصر المكونة للنص، والمسؤولة عن نصيته والمنجزة لأدبيته، وذلك بغض النظر عن طبيعة هذه العناصر اللغوية وغير اللغوية.

نحو الجملة؛ دواعي النشأة والمفهوم والاهتمامات:

قد يكون من المسلم به أن للغرض الرئيس من دراسة أي موضوع أثرا بالغا في تحديد معالم البحث فيه وآفاقه وأصوله واهتماماته، لذا يرى الدكتور مصطفى ناصف أن (اختلاف الوظائف مصدر كل اختلاف في وصف اللغة)[٢]، وفي السياق نفسه يقول الدكتور ناصف (كل دراسة تطوي في داخلها العناية ببعض الأهداف دون بعض.. وقد كانت أبحاث اللغة تتمايز، وتختلف بحسب

(١) محمد عبد المطلب، مصدر سابق، ص ١٠٣.

(٢) مصطفى ناصف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، مصدر سابق، ص ٢١٩.

هذه الأهداف، وإن كان هذا الاختلاف لم يأخذ أحياناً حظه من التفصيل النظري)[١]، يضاف إلى ذلك ما للسياقات المعرفية والثقافية من أثر في تحديد معالم وآفاق العلوم التي تنشأ في ظل هذه السياقات، وإذا ما نظرنا إلى نحو الجملة مفهوما وأحكاما واهتمامات في ضوء ما تقدم كله تسنى لنا أن نتفهم ما قام عليه من قواعد وأحكام وأصول وآفاق واهتمامات. فكما يقول بوغراند (اعتمدت دراسات التراكيب اللغوية جميعها منذ نشأتها في العصور السحيقة على مفهوم الجملة دون غيره من التركيب، ومن المقلق أن هذا التركيب الأساسي قد أحاط به الغموض وتباين صور التعريف حتى في وقتنا الحاضر)[٢]، ويُفسِّر بعضهم سيطرة (نحو الجملة على القواعد في جميع لغات العالم المعروفة في القديم والحديث بتأثير من التقاليد الراسخة التي أرساها النحو اليوناني حين ارتبطت الجملة في النحو بالحكم المنطقي)[٣] ويبدو أن للقضية أيضا سببا أعم وأشمل مما جاء في هذا التسويغ لهيمنة الجملة دون النص منذ النشأة على الدرس اللغوي في العالم أجمع، وهو أن الغرض التعليمي للدرس اللغوي عامة أولوية الأولويات بالنسبة لهذا الدرس، وفي ذلك يقول دانييل مانيس: (أما النحو التقليدي فقد كان منذ أقدم العصور مكرسا لتصنيف اللغة في أقسام وأصناف تشريحية، ولم يكن همه اللغة ذاتها، بل تحديد القواعد النموذجية الملاحظة في لغة ما، وهكذا نشاهد في كتب النحو المدرسي الصيغ الشاذة والطرائق الاستثنائية الخاصة إلى جانب القواعد

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٩-١٠٠.

(٢) روبرت، دي بوغراند، مصدر سابق، ص ٨٨.

(٣) سعد مصلوح، العربية من نحو الجملة إلى نحو النص، ضمن الكويت، جامعة الكويت، ١٩٨٩، ص ٤٠٧ وانظر: ص ٤٠٨، ٤٢٠-٤٢١ منه .

المطردة)[1]، وهذا الأمر أشهر من يشار إليه بالنسبة للمعنيين بتاريخ النحو العربي. وإذا كان الأمر كذلك كان من الطبيعي أن تحتل الجملة دون النص موقع الصدارة لدى انطلاقة العلوم اللغوية، لأن طبيعة التفكير الأولي قد تنطلق من البسيط إلى المركب، ومن المركب إلى الأكثر تركيبا، ولأن الجملة فيما نحن فيه أكثر من النص قابلية للخضوع للحد الأدنى من الضبط والطرد المطلوبين في الدرس التعليمي للغة، ولأن وظيفة النحو الأساسية أن يعلم الناس صياغة الجملة التي تمثل حجر الزاوية في النص (وَضَعَتْ الأنحاء التقليدية الغاية المعيارية نصب عينها، فدارت أكثر تعريفاتها ومنها النحو العربي على أن النحو به يُعْرَفَ الصواب والخطأ، وتتحقق به السلامة للكلام كتابة وقراءة)[2]، ولهذا نص ابن جني على أنه بالنحو(يلحق من ليس من أهل العربية بأهلها في الفصاحة، فينطق بها، وإن لم يكن منهم، وإن شذ بعضهم عنها رُدَّ به إليها)[3].

اللغة الشعرية في ضوء نحو الجملة:

والجدير بالملاحظة أنَّ النحو العربي، على كونه نحو جملة بامتياز، راعى منذ وقت مبكر خصوصية اللغة الشعرية، وذلك لأسباب معيارية تتعلق بالمقام الأول بطرد القواعد، لذا أجاز النحويون في الشعر ما لم يجيزوه في النثر، وهو ما عرف لديهم بالضرائر الشعرية التي وُلِدَتْ تفكيرا وتنظيرا وتقنينا في أحضان دراسة نحو الجملة لأغراض تتعلق كما قلنا بحصانة

---

(١) دانييل مانيس، علم اللغة، مصدر سابق، ص ٢٠٩.

(٢) سعد مصلوح، العربية من نحو الجملة، مصدر سابق، ص٤١٢ وانظر: روبرت دي بو غراند، مصدر سابق، ص ٩٥.

(٣) ابن جني، مصدر سابق، ص ٣٤/١.

القاعدة وطردها، ولا شك أن حديث نحاة العربية عن الضرائر الشعرية معلم من معالم إدراكهم المبكر لوجود مستويين في اللغة على الأقل؛ هما المستوى النمطي والمستوى الفني[1]، ولكن ذلك لم يحل دون التفات بعض النحاة إلى الدواعي الفنية النفسية للجوء الشاعر إلى ما عرف لديهم بالضرائر الشعرية، وهذا ما تجلت بعض معالمه لدى ابن جني في تشبيهه للشاعر المرتكب للضرائر بالفارس الذي يُجري حصانه في ساح الوغى دون احتراس مع قدرته على ذلك، ولكن احتراسه هذا لا يستجيب لطبيعة حاله النفسية في هذا الموقف، وفي ذلك يقول ابن جني: (فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرائر على قبحها، وانخراق الأصول بها فاعلم أن ذلك على ما جشمه، وإن دلَّ من وجه على جوره وتعسُّفه فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته)[2].

على أن ما تحسن الإشارة إليه أن مصطلح النحو لا يقتصر في الدراسات اللغوية قديما وحديثا على بعد واحد، لا من حيث المفهوم، ولا من حيث الاهتمامات، أما من حيث المفهوم، فلهذا المصطلح مفهومان؛ عام واسع، وخاص ضيق، أما المفهوم الخاص للنحو فيتمثل بالعلم الذي يدرس مستوى محددا أو نظاما واحدا من أنظمة اللغة، وهو مستواها التركيبي أو

---

(١) أقدم معالم التفكير في الضرورة الشعرية نشأت وتطورت في أحضان الدرس النحوي، وذلك بدافع طرد القاعدة والتماس العذر لما خرج عنها في الشعر بالاستجابة للوازم الشعر المتمثلة في المقام الأول بوحدتي الوزن والقافية. انظر: محمد عبدو فلفل، مصدر سابق، لا سيما ص ٨٩-١٣٢، وعبد الحكيم راضي، مصدر سابق، ص٤٣-٦٥، ٢٩٥.

(٢) ابن جني، مصدر سابق، ص ٢٩٣/٢ ولنصوص لأئمة آخرين شبيهة في الغرض بنص ابن جني انظر: محمد عبدو فلفل، مصدر سابق، ص ١٣٢-١٣٣.

نظامها التركيبي وهو ما يعرف بالإنكليزية بـــ (Syntax) ذلك العلم الذي يعنى ببيان الأحكام والقواعد الناظمة لترتيب الكلمات داخل الجملة أو العبارة أو التركيب، أما المفهوم العام للنحو فالمراد به[1] دراسة صوتيات اللغة ومعجمها وصرفها، وجملها وتراكيبها ودلالتها العامة، والجدير بالذكر أن النحو بالمفهوم الخاص الضيق المقتصر على دراسة ترتيب الكلمات داخل الجمل أو التراكيب هو المتبادر إلى الذهن في كتب النحو العربية، ولاسيما التعليمي منها، وفي أوساطنا التعليمية المعنية بدراسة اللغة العربية وتدريسها، على أن ذلك لا ينفي أن المفهوم العام الواسع للنحو لم يكن غائبا عن بعض تجليات درس السلف للغة العربية، ومن هذه التجليات ما جاء لدى ابن جني في معرض حديثه عن النحو حيث بين أن المراد بهذا النحو انتحاء سمت كلام العرب[2]، ولاشك أن انتحاء سمت كلام العرب لا يكون إلا بمعرفة أصول لغتهم الصوتية والمعجمية والصرفية والنحوية والدلالية العامة، يضاف إلى ذلك أن كتاب سيبويه كما هو معروف كتاب نحو بمعنييه العام والخاص، ذلك أنه عني بالعربية صوتيا، وصرفيا وتركيبيا جمليا ودلاليا.

أما تعدد أبعاد مصطلح النحو من حيث وظيفته ومهمته، فيتمثل – وهذا واضح عند أئمة العربية – بعدم اقتصاره على الوظيفة المعيارية التعليمية المعنية ببيان صحيح الكلام من فاسده، بل تعدى الأمر ذلك لأسباب بحثية ودينية إلى الحديث عن خصائص الأبنية والتراكيب اللغوية العربية، فقد كان

---

(١) لوينز يونغ، مصدر سابق، ص١٣١ ومحمد حماسة عبد اللطيف، الإبداع الموازي، مصدر سابق، ص١٠، ٣٠، وسعد مصلح، الأسلوب، دراسة لغوية، مصدر سابق، ص٣٨، وصلاح رزق، مصدر سابق، ص ٩٥.

(٢) ابن جني، مصدر سابق، ص ٣٤/١.

الاعتقاد الراسخ بأن نظم القرآن سر من أسرار إعجازه، وبأن براعته في استعماله للغة العربية براعة لا نظير لها حافزا على تفتق العقول عن دراسات عميقة في نظم القرآن وتراكيبه، وحافزا على التنقيب والاطمئنان والبحث المستمر عن أسرار الصيغ والتراكيب اللغوية في العربية عامة[١]، وقد كان ذلك ديدن غير قليل من أئمة العربية نحاة ونقادا ومفسرين[٢]، ولهذا يسعى بعض الدارسين[٣]، إلى بيان أن المنوال النظري الذي أسسه النحاة العرب لم يكن قائما على التقسيم إلى نحو وبلاغة، وأن هذا التقسيم طارئ، وليس أصيلا في هذا المنوال.

ومن نافلة القول أن هذا الضرب من الدراسة النحوية البلاغية اكتمل ونضج عند عبد القاهر الجرجاني في كتابه "دلائل الإعجاز" الذي يدور على فكرة، مفادها – كما بات معروفا - أن النظم سر الإعجاز والبلاغة، وأن هذا النظم إن هو إلا اتباع معاني النحو ،تلك المقولة التي توجزها، وتوضحها عند الجرجاني فكرة الوجوه والفروق التي لخصها بقوله: (وإذا قد عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو على الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية،

---

(١) انظر: مصطفى ناصف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، مصدر سابق، ص٢١٧ ومحمد حماسة عبد اللطيف، الإبداع الموازي، مصدر سابق، ص ٣٠، ومحمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، مصدر سابق، ص١٧-٢٢ وصلاح رزق، مصدر سابق، ص ٣٧ .

(٢) راجع لهذه الجهود فيما نحن فيه، مازن المبارك، الموجز في تاريخ البلاغة، دمشق، دار الفكر، ص ٣٨-٦٤، وت . س . إليوت، مصدر سابق، مقدمة المترجم ص ١٤-١٥، وقد دار كتاباً "أثر النحاة في البحث البلاغي" لعبد القادر حسين، و"أدبية النص" لصلاح رزق حول هذه الجهود.

(٣) هذا ما كان من محمد الشاوش، مصدر سابق، انظر : ص١/ ١٨،٩٧.

تقف عندها، ونهاية، لاتجد لها ازديادا بعدها)[1] والجدير بالذكر أن الدارسين اختلفت تسمياتهم لهذا الدرس البلاغي النحوي، ومن أشهرها كما هو معروف علم المعاني، ومنها نحو المعاني، والنحو الجمالي[2]، والنحو المقامي[3]، والنحو العالي[4]، والنحو التفسيري[5]، والنحو البلاغي أو البلاغة النحوية[6]، ولا شك أن هذه التسميات على اختلافها تؤكد حقيقة، مفادها أن أئمة العربية لم يقتصروا في دراستها على الغرض التعليمي المعياري، بل تَعَدَّوا ذلك إلى دراسة جمالية التراكيب اللغوية وأدبيتها، وهي دراسة يمكن أن يكون لها دور بالغ الأثر في دراسة النصوص الأدبية عامة، والشعرية منها خاصة، ولكن الذي حال دون أن يأخذ ذلك مداه الحقيقي كما يرى غير واحد من المعنيين بالبلاغة العربية أنها لأسباب تتعلق بنشأتها بلاغةٌ معياريةٌ في المقام الأول[7]، وأنها قصرت اهتمامها التطبيقي في الأعم الأغلب على الجملة أو العبارة أو الشاهد دون النص

---

(١) عبد القاهر الجرجاني، مصدر سابق، ٦٩، وانظر: صلاح رزق، مصدر سابق، ص٣٩، ٤١.

(٢) انظر: إبراهيم سلامة، مصدر سابق، ص ٣٦٢.

(٣) انظر: سعد مصلوح، العربية من نحو الجملة، ص ٤١٨، ٤٢٧، ومصطفى النحاس، نحو النص، الكويت، ذات السلاسل،٢٠٠١، ص ١٦.

(٤) انظر: مصطفى النحاس، مرجع سابق، ص ١٦.

(٥) انظر: محمد حماسة عبد اللطيف، الإبداع الموازي،مصدر سابق، ص٢٩.

(٦) انظر: مصطفى ناصف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، مصدر سابق، ص ٩٥.

(٧) انظر: شكري عياد، مصدر سابق،١٩،٢٣ ومصطفى ناصف، النقد العربي، مصدر سابق، ص٢١٩-٢٢٠حيث يقول الدكتور مصطفى ناصف في تفسيره لاصطباغ البلاغة العربية بالمعيارية: البلاغة تقترن في بعض الأذهان بفكرة القاعدة وسلطانها.. كانت البلاغة مشغولة بالمستوى القياسي للجماعة أكثر من اشتغالها بالمستوى السطحي، البلاغة العربية نظام نشأ لحماية اللغة.

الكامل المتكامل[١]، وأنها عنيت أيضا في الأعم الأغلب بحالة المتلقي في ملابسات علاقاته بالرسالة اللغوية أكثر من العناية بالمنشئ[٢] في هذه

---

(١) انظر: سعد مصلوح، العربية من نحو الجملة، مصدر سابق، ص٤٠٩، ٤١٨ وشكري عياد، مصدر سابق، ص ١٩، ومحمد عبد المطلب، مصدر سابق، ص ٣٣٧، وت. س. إليوت وآخرون، مصدر سابق، مقدمة المترجم، ص ١٨، ٢٣ ومحمد حماسة عبد اللطيف، الإبداع الموازي، مصدر سابق، ص ٣٠-٣١، ومحمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، مصدر سابق، ص ٢٢، ١٠٢ حيث يفسر الدكتور حماسة اقتصار البلاغة العربية على الجملة أو الشاهد دون النص بارتباط هذه البلاغة ولا سيما عند عبد القاهر الجرجاني بالحديث عن الإعجاز القرآني، ومفاد ذلك عند الدكتور حماسة أنه لما كانت الجملة الواحـــدة في القرآن الكريم معجزة بنظمها وتركيبها فإن تدليل عبد القاهر على نظريته اقتصر على الأبيات المفردة والجمل المستقلة المعزولة عن سياقها، وإن كان في أحيان قليلة قد يتجاوز البيت الواحد إلى عدد من الأبيات، ولكنه لم يتناول نصاً مكتملاً.

(٢) أشار إلى ذلك الدكتور تمام حسان في تقديمه لـــ "النص والخطاب والإجراء" ص ٥ لروبرت دي بوغراند، والدكتور مصطفي ناصف في كتابه "اللغة بين البلاغة والأسلوبية "ص ١٠٣، ١٠٩، ١٨٩-١٩٠، ١٩٣-١٩٤ والدكتور مصطفى ناصف، في كتابه" النقد العربي؛ نحو نظرية ثانية" ص ٢٣٣ والدكتور محمد عبد المطلب في "البلاغة والأسلوبية" ص١٢٦-١٢٧، ٢٤٢ وأمين الخولي في" فن القول"ص ١٩٧-٢٠٦. والجدير بالذكر أن الدكتور عبد المطلب والأستاذ الخولي يفسران هنا غلبة عناية البلاغة العربية بالمتلقي دون المنشئ بسبب ديني، مفاده أن البلاغة العربية التي تقوم على مراعاة مقتضى الحال منطلقها ومآلها النص القرآني، ومن المتعذر عليهم دينا وعقلا التحدث عن مقتضى حال الذات الإلهية المنشئة لهذا النص. وهذا التفسير فيه نظر؛ ذلك أن النص القرآني كثيرا ما يتمثل بحوارات تقص أخبار وأحوال المتحاورين من غير الذات الإلهية، وهو ما أشار إليه الخولي نفسه في" فن القول" ص٢٠٦. والجدير بالذكر أن الدكتور عبد المطلب يذكر في " البلاغة والأسلوبية " ص ٣٢٤، ٣٢٧ نماذج من شواهد البلاغيين، يتضح في تحليلها ملامسة حال المنشئ، علما أن الدرس النصي الحديث كما سنرى لم يكن أعلامه على درجة واحدة من الاهتمام بكل من المنشئ والمتلقي، وذلك نظرا لاختلافهم في أهمية كل منهما في عملية الخطاب والتواصل ولتأويل .

الملابسة، فهذه الأمور مجتمعة حالت دون الإفادة من المنجز البلاغي العربي عامة إفادة وصفية، تعنى بمختلف أطراف الحدث اللغوي مرسلا ومتلقيا ورسالة، وتراعي خصوصيات النص الإبداعي الأدبي، والنظر إلى مكوناته في ضوء علاقاتها النصية البنيوية التجريبية الخاصة والمتكاملة .

أما الألسنية الحديثة في مطلع القرن العشرين فلم يشغل الهدف المعياري التعليمي حيزاً ملحوظاً من اهتماماتها[١]،لأن هدفها الحقيقي هو أن تدرس اللغة دراسة علمية بنفسها ولنفسها[٢] فالنظرية اللسانية تهتم بأنساق اللغة الطبيعية، أي تراكيبها المتحققة، أوالممكنة التحقق، وبتطورها التاريخي، وبمختلف أنشطتها الثقافية، ووظيفتها المجتمعية، وأسسها المعرفية)[٣] وكل ذلك يعني أن تدرس اللسانيات الظاهرة اللغوية ممثلة بنصوص واقعية حية، تمثل ما أمكن هذه الظاهرةَ تمثيلاً حقيقيا، وذلك كله مخالف لما كان من الدرس اللساني في أول أمره، ذلك أن الرغبة في إضفاء المزيد من العلمية والموضوعية على دراسة اللسانيين للظاهرة اللغوية جعلت متقدميهم كبلومفيلد وتشومسكي يعرضون[٤] عن العناية بالمعنى مع أنه بيت القصيد في الظاهرة

---

(١) انظر: روبرت دي بوغراند، مصدر سابق، ص ٥٦١، وسعد مصلوح، العربية من نحو الجملة، ص٤١٢.

(٢) جان جاك لوسركل، مصدر سابق، ص ٧٩.

(٣) فان دايك، مصدر سابق، ص١٧.

(٤) انظر: جون ليونز، مصدر سابق، ص ٢٠٨، روبرت دي بوغراند، مصدر سابق، ص ١٧١، ١٧٦ وسعيد حسن بحيري، مصدر سابق، ص ٢٦-٢٧، ٣٣-٣٤، ٢٣٨-٢٣٩، ومحمد الشاوش، مصدر سابق، ص١/٦٩-٧٠.

اللغوية[١]، ويقتصرون في ذلك على الجمل المجتزأة حينا والمصطنعة حينا آخر والأكثر قابلية من النص للتجريد وللخضوع لما يبتغيه القانون العلمي من الطرد والإطلاق[٢]، يقول فان دايك: (جرت العادة في معظم النظريات اللسانية أن تعتبر الجملة كما لو كانت الوحدة الكبرى من نحو التركيب الصرفي، والتركيب النحوي، ومن نوع مراتب الدلالة، والمستويات السيمانطيقية على حد واحد)[٣] وكلام فاندايك هذا يوجز ما لفت الدارسين من اقتصار اللسانيين المحدثين للوهلة الأولى في دراسة الظاهرة اللغوية على

---

(١) الجدير بالذكر أنه خَلَفَ هؤلاء المتقدمين خلفٌ لحظوا قصور الدرس اللساني الذي لا يجعل دراسة المعنى من أولوياته، لذا (نرى كيتس KATZ وهو من أتباع تشومسكي أساسا يقدم المعنى الذي ظل مدة طويلة ذا قيمة محدودة في الوصف والتحليل اللغويين على مستويات اللغة الأخرى، فالمعنى هو ما يجعل اللغة لغة، وليست جوانب اللغة كلها إلا جوانب للمعنى، ويكون علم اللغة نتيجة لذلك دراسة معنى اللغة، حيث تتجه الوظائف الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية إلى الوظيفة الدلالية، وبهذا يتشكل فهم تام ودقيق للغة) سعيد حسن بحيري، مصدر سابق ص ٨٤-٨٥ ومن هذا القبيل ما كان من فيرث FIRTH أيضا انظر: محمد الشاوش، مصدر سابق، ص١/٧٠.

(٢) انظر: سعد مصلوح، العربية من نحو الجملة، مصدر سابق، ص ٤٠٨وسعيد حسن بحيري، مصدر سابق، ص ٢٩-٣٠ ومحمد الشاوش، مصدر سابق، ص١/٢٦-٢٧،٣٦،٤١، والجدير بالذكر أن بعض اللسانيين فيما بعد كهالداي، ورقية حسن وجون ليونز جعلوا النص من الكلام، لا من اللغة بالمفهوم السوسيري لهذين المصطلحين، وذلك لعدم قابليته للضبط والتقنين قابلية تحقق الحد الأدنى مما يتطلبه الدرس العلمي الموضوعي من الضبط والإطلاق وتجريد الأصول. انظر: محمد الشاوش، مصدر سابق، ص ١/٥٨.

(٣) فن دايك، مصدر سابق، ص١٩، وانظر: كلاوس برنكر، مصدر سابق، ص٢٣.

أنماط لا تحاكي نبض اللغة الحية في مسارها الحياتي الحقيقي النصي، وقد أزعج لوسركل كما يقول: (محدودية الألسنية التركيبية[١] التي لم تكن بسبب من طبيعة تكوينها تستطيع تخطي مفهوم الجمل القانونية، والتي كانت في مجملها جملا تافهة ،لا تنفع الطالب كثيرا في فهم الأعمال الأدبية)[٢]، ويضيف لوسركل قائلاً: (إن علماء الألسنية عادة يتصورون أن مهمتهم هي ملاحظة الظواهر المطردة، وهي صياغة القواعد التي تشرح هذه الظواهر)[٣]، (ومن الطبيعي أن يُقَصِّر هذا الكيانُ المثالي عن بلوغ واقع اللغة)[٤]، وفي معرض انتقاده لعدم ملامسة المدرسة التوليدية التحويلية للواقع اللغوي الحي يقول فان دايك: (وقع التأكيد في النظام التحويلي التوليدي على الأساس المعرفي للغة، ونحن نميل إلى التشديد على الأساس المجتمعي للغة)[٥] أما الدكتور سعد مصلوح فيرى (أن الفهم الحق للظاهرة اللسانية يوجب دراسة اللغة دراسة نصية، وليس اجتزاء للجمل والبحث عن نماذجها، وتهميش دراسة المعنى كما ظهرت في اللسانيات البلومفيلدية أول أمرها)[٦]، ومن هذا

---

(١) لعل المناسب هو: اللسانيات البنيوية.

(٢) جان جاك لوسركل، مصدر سابق، ص٤٥٧.

(٣) المصدر نفسه، ص٢٣١.

(٤) المصدر نفسه، ص٩٣. وانظر: ص ١٠٥، ١٢٦منه.

(٥) فان دايك، مصدر سابق، ص ٣٣، وقد أخذت المدرسة الوظيفية على التوليدية أيضا إهمالها لتناول اللغة في بعدها الاجتماعي. انظر: جون لوينز، مصدر سابق، ص ٢٠٠ وسعيد حسن بحيري، مصدر سابق، ص ٨٤، وحافظ إسماعيلي علوي، اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة، بيروت، دار الكتاب الجديد، ٢٠٠٩، ص ٤٠٠.

(٦) سعد مصلوح، العربية من نحو الجملة، مصدر سابق، ص ٤١٣.

القبيل ما نبه عليه غير واحد من الدارسين(١) من عزوف معظم اللغويين من سوسير مرورا بمدرسة بلومفيد إلى تشومسكي عن دراسة اللغة في عالمها الأسلوبي النصي عامة والشعري خاصة، وقد أدرك – كما سنرى بعد قليل - الخلف من أعلام هذه المدارس قصور الاقتصار على الجملة في دراسة اللغة، فعدلوا عن ذلك إلى دراستها درساً نصياً حياً في منظور متكامل، وذلك في إطار السعي إلى بلورة نظرية نصية، شُغِل بالعمل على بلورتها علوم متعددة المشارب والاهتمامات، وفي مقدمتها ما بات يعرف بعلم لغة النص، أو لسانيات النص، أو نحو النص، وهو ما سيكون محور الحديث في الفقرة التالية.

نحو النص؛ دواعي النشأة والمفهوم والاهتمامات:

اتضح فيما تقدم أن الدرس اللغوي عامة حتى الدرس اللساني الحديث في مراحله الأولى اقتصر في دراسة الظاهرة اللغوية على الجملة، فالجملة عند متقدمي الدرس اللساني الحديث هي المستوى اللغوي التركيبي الأكبر الذي توصف وتحلل من خلاله الظاهرة اللغوية، ذلك أن لسانيات النصف

---

(١) انظر: رينيه وليك، مفاهيم نقدية، مصدر سابق، ص ٤٣٣، ٤٧٣، وشكري عياد، مصدر سابق، ص ٤٣، ٥٧-٥٨، وسعد مصلوح، العربية من نحو الجملة، مصدر سابق، ص٤١١ وصلاح رزق، مصدر سابق، ص١٥٧وسعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية، ص ٤٧-٤٨، ٧٠-٧٢، وروبرت دي بو غراند، مصدر سابق، ص٧، ١٤، وكلاوس برنكر، مصدر سابق، ص٢٣، محمد الشاوش، مصدر سابق، ص٣٥/١ حيث يقول الشاوش: أغلب المدارس المتحركة في فلك سوسير وهيمسلاف لم تهمل المستويات المتجاوزة للجملة إلا بمقتضى ما تمليه خطة البحث، فكانت دراسة النص في المدارس البنيوية مشروعا مؤجلا من قبيل الإرجاء، لا من قبيل الإقصاء .

الأول من القرن العشرين أقصت ما يتعلق بالكلام الخاص أي المنجز المستعمل من اللغة، فَعَلَ ذلك سوسير متعللا بكون اللغة شكلاً، لا مادة، فاصلا بين لسانيات اللغة ولسانيات الكلام.. وأقصت اللسانيات البنيوية الأمريكية، ولاسيما أتباع بلومفيلد.. المعنى من الدراسة اللسانية إقصاء اتخذ مظهر الإرجاء .. ولم تول المدرسة التوليدية في مرحلتها الأولى المعنى كبير احتفال، وهي إلى ذلك أقصت صراحة المقام والتنغيم والأسلوب من اهتماماتها، ولم تجعل لهذه المسائل مكانا في الجهاز النظري الذي اعتمدت عليه[١]، علما أنه لم تقف جميع النظريات[٢] مثل هذا الموقف من المعنى والسياق... ولكن هيمنة بعضها قد كاد يُغَيِّب هذا البعد من الدراسة اللغوية تغييبا تاما، مما جعل اللغة في هذا الاتجاه من الدرس اللساني مجرد هيكل شكلي منطقي لا حياة فيه، وهذا لا يلائم الواقع اللغوي، ولا يعكس حقيقته التي ندب الدرسُ اللساني نفسَه لوصفها وتحليلها، لذلك يقول فان دايك: (عبارات اللغة الطبيعية ينبغي أن يعاد بناؤها في صورة الأقاويل الخطبية المعبر عنها في النصوص)[٣]، ولذا كان التوجه[٤] إلى جعل النص في مركز اهتمامات الدرس اللساني مع الإفادة في ذلك مما يساعد في إلقاء المزيد من الضوء على قضايا النص من منجزات العلوم الأخرى كعلم الاجتماع وعلم النفس والذكاء الاصطناعي والتاريخ

---

(١) لما تقدم في هذه الفقرة انظر: مصادر الحاشية السابقة.

(٢) كان لهايمسلاف عناية ملحوظة بالمعنى والسياق والنص .انظر: محمد الشاوش، مصدر سابق، ص١/٢٦-٣٥.

(٣) فان دايك، مصدر سابق، ص٢٥.

(٤) انظر: روبرت دي بوغراند، مصدر سابق، ص ٦٤-٦٥، ١٢٢، وكلاوس برنكر، مصدر سابق، ص ١٧.

ونظرية الاتصال، ونظرية الأدب والنقد الأدبي، بل إن الحرص المتبادل بين اللسانيين ودارسي الأدب والنقد الأدبي على أن يفيد كل فريق من منجز علم الفريق الآخر في دراسة الظاهرة التي يعنى بها كان سببا من أسباب توسيع الدرس اللساني لاهتماماته بحيث تشمل النص، وفي ذلك يقول ياكبسون: (إن اللغوي الذي يصم أذنيه عن الوظيفة الشعرية للغة، وعالِمَ الأدب اللامبالي بالمسائل اللغوية وغيرَ المطلع على مناهجها لا يواكبان مسيرة التقدم في العلوم في عصرهما، سواءٌ بسواء)[١]، وفي السياق نفسه يقول الدكتور سعد مصلوح: (كانت دراسة الخطاب أو النص واقعة منذ أمد طويل في نطاق علوم أخرى، تتجاذبها، كعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا والدراسات الأدبية، ولكن النصوص مادة لغوية بالضرورة، ولذلك أحسَّ المشتغلون بهذه التخصصات حاجة ماسة إلى خدمة المعالجة المنضبطة التي تؤديها اللسانيات الحديثة على خير وجه، أما اللسانيون فقد تيقنوا أهمية هذه الأنواع المتميزة من النصوص ذات الصلة الوثيقة بالكينونة الإنسانية، ورأوا أن خروجها من دائرة معالجتهم إنما يعزلهم عن طائفة من أظهر تجليات الفعل اللغوي، هم في أمس الحاجة إليها لفهم نظرية اللغة)[٢]، لذلك يقول تزفتان تودروف: (الأدب ليس مجرد الحقل الأول الذي تمكن دراسته ابتداء من اللغة، بل إنه الحقل الذي يمكن لمعرفته أن تسلط ضوءاً جديداً على خواص اللغة نفسها)[٣]،

---

(١) د . ن . ي . كولنج، مصدر سابق، ص٢/٦٠٥.

(٢) سعد مصلوح، العربية من نحو الجملة، مصدر سابق، ص ٤١٤. وانظر: سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية، مصدر سابق، ص ٩.

(٣) إدوارد سابير، مصدر سابق، ص٤٢.

وفي هذا السياق يبين محمد الشاوش بناء على معطيات لسانية أن التيارات النقدية في أواسط الستينات شهدت أزمة جعلتها تتوجه إلى علم اللغة بحثا عن الحلول للمآزق التي ظهرت فيها، ولم يكن علم اللغة بالأدوات المتوفرة له قادرا على الاستجابة إلى آمال رجال النقد والأدب، ذلك أن عماد الأدب والنقد النصوص لا الجمل، وفنون الكلام لا أشكاله النظرية المجردة، لذا وجد اللسانيون في ذلك مطية شرعية للدعوة إلى توسيع موضوع الدراسة اللغوية ليشمل النص والخطاب ويتجاوز حدود الجملة[١].

وقد نجم عن إحساس اللسانيين بأن من معنيات علمهم دراسة المسائل الأدبية أن صارت الشعرية - وهي بيت القصيد في العمل الأدبي- فرعا من فروع الدرس اللساني عند جاكبسون الذي يرى (أن تحليل النظم يعود إلى كفاءة الشعرية، ويمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما يهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية)[٢].

---

(١) انظر: محمد الشاوش، مصدر سابق، ص ٨٠/١ وما يحسن التنبيه عليه هو أن الشكليين الروس (١٩١٥-١٩٣٠) أفادوا من قبل في دراسة الأدب من علم اللغة، ولكن ذلك على ما يبدو لم يكن وفق نظرية نصية عامة تجعل النص عامة مادة متكاملة في الدراسة والتحليل كالذي كان فيما بعد من المعنيين بعلم لغة النص أو نحو النص. انظر: جان لوي كابانس، مصدر سابق، ص ٩٠-٩٢.

(٢) رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، مصدر سابق، ص ٣٥. وانظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، مصدر سابق، ص ٤٣٥-٤٣٦.

وغني عن التوكيد والبيان أنه لم يكن بمقدور الدرس اللساني متوقفا عند حدود الجملة أن يقدم للدرس الأدبي والنقدي ما يفيده فيما هو فيه، لأن الدرس الأدبي والنقد الأدبي يعنيان بالنص كله، ولا يتوقفان عند حدود الجمل في تفسير قضاياه، لهذه الأسباب مجتمعة[١] قوبلت فيما بعد مواقف المتوقفين في دراسة اللغة عند الجمل بالضيق بها تارة، وأخرى بالخروج عنها وتجاوزها[٢]، ومن هذا القبيل قول هاريس في مقال له عام ١٩٥٤: (لم يكن هناك ما يدعو إلى الوقوف بمجال التحليل النحوي عند حدود الجملة، ولا ما يقتضيه اقتضاء، بل كان ذلك من قبيل العادة التي دأب عليها الدارسون، لأنهم وجدوا فيما دون الجملة ما يفي بوصف جميع الظاهرة اللغوية)[٣]، أما فيرث فقد قابل إغراق اللسانيين في الاهتمام باللغة باعتبارها شكلا مجردا، وإقصاءهم المعنى من اهتماماتهم ضمانا للموضوعية بنقد شديد مؤاخذا إياهم على إهمال الاستعمال الفعلي للغة في إطار المجتمع، وما يمكن أن يفرضه البعد الاجتماعي من الضوابط والقيود على مستعملي اللغة[٤]، وأما فان دايك فيقول: (جرت العادة في معظم النظريات اللسانية أن تعتبر الجملة كما لو كانت الوحدة الكبرى من

---

(١) للتوسع أكثر في الوقوف على هذه الأسباب مما جاء في هذه الفقرة وغيره. انظر: محمد الشاوش، مصدر سابق، ص ٨٠/١- ٨٢ وخليل ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، عمان، دار جرير، ٢٠٠٢٩، ص٣٢-٣٣.

(٢) انظر: سعد مصلوح، العربية من نحو الجملة، مصدر سابق، ص ٤١٠-٤١١ ومحمد الشاوش، مصدر سابق، ص ٦٩/١.

(٣) نقلاً عن محمد الشاوش، مصدر سابق، ص٣٨/١.

(٤) انظر: محمد الشاوش، مصدر سابق، ص ٧٠/١.

نوع التركيب الصرفي والتركيب النحوي .. ونحن نتمنى أن نبين.. أن هذه الطريقة في التناول أو المقاربة غير سليمة ولا كافية)[١].

لما تقدم كله كان من الطبيعي التفكير في أن يكون الدرس اللساني الحديث للغة الطبيعية أكثر واقعية وملامسة للظاهرة اللغوية في سيرورتها الحياتية الطبيعية، ولوحظ أن ذلك لا يكون إلا بوصف اللغة وتحليلها في بعدها النصي الحي والواقعي، وذلك في ضوء نظرية نصية تنظر[٢] إلى النص بغض النظر عن الخلاف[٣] الحاد في مفهومه على أنه بنية قصدية دالة محكومة بنظامها الخاص المتمثل بعلاقات التأثر والتأثير المتبادلة بين مختلف العناصر المكونة للنص بمختلف تجلياتها وماهياتها، وفي مقدمة ذلك الثالوث الذي تقوم عليه نظرية الاتصال، وهو المرسل والمتلقي والرسالة اللغوية بمختلف مكوناتها الصوتية والصرفية والنحوية التركيبية، والدلالية الجزئية الخاصة والكلية النهائية العامة والناتجة عن تفاعل مختلف القرائن المكونة لسياق الاستعمال على تنوع تجليات هذه القرائن وماهياتها اللغوية وغير اللغوية من نفسية ومقامية واجتماعية وثقافية فكرية عامة، مع النظر إلى ذلك كله بمنظار تداولي تواصلي مؤسَّسٍ على العناية بتفاصيل علاقات التأثر والتأثير المتبادلة بين مختلف هذه المكونات والعناصر المنجزة للنص، والمسؤولة عن إنجاز النص لنصيته بأبعادها وتجلياتها المختلفة.

---

(١) فان دايك، مصدر سابق، ص١٩.

(٢) انظر: سعيد حسن بحيري، مصدر سابق، ص٧١، ٨٥، ٨٩، ٩٦، ١٠٦، ١١٢، ١٣٥ ومحمد الشاوش، مصدر سابق، ص ٣٩/١، ١٠٦-١٠٩.

(٣) انظر لذلك : كلاوس برنكر، مصدر سابق، ص٢١، وسعيد بحيري، مصدر سابق، ص ٩٤، ٩٩، ١٢٢.

وقد أفضت هذه التطلعات والرؤى الجديدة بالدرس اللساني إلى ما يعرف[١] بعلم لغة النص، أو لسانيات النص، أو نحو النصوص، أو نحو النص الذي يمكن أن يقدم تصورات أساسية للوصف والتحليل النصيين كما يحاول التوصل إلى نظرية نصية كلية قادرة على استيعاب الأشكال النصية المختلفة من خلال تقديم أسس للتصنيف والتمييز، تتصف بالشمول[٢].

ويرى المعنيون[٣] أن دراسات متناثرة تناولت بعضا من قضايا النص قبل زيليخ هاريس الذي تمثل أعماله البداية الفعلية لنحو النص، لأنه حاول أن ينقل المناهج البنيوية التوزيعية في التحليل وإقامة الأقسام إلى مستوى النص.. ولم يكن ذلك عند هاريس من باب التأسيس، بل من باب التعديل والتأهيل لنظريته التي تعد تطويرا لأفكار سوسير[٤]، وهذا ما كان أيضا لدى أتباع النظرية التوليدية التحويلية[٥] الذين

---

(١) الملاحظ أن بين دلالات هذه المصطلحات من التداخل ما سوَّغ لبعضهم استخدام أحدها موضع الأخر، فعند سعيد بحيري مثلا في "علم لغة النص" من الصعب أن تميز بين الحديث عن علم لغة النص، والحديث عن نحو النص. وانظر: برند شبلنر، مصدر سابق، ص١٨٣ وأحمد عفيفي، نحو النص، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠١، ص ٣٢، ومحمد الشاوش، مصدر سابق، ص ٣٩/١، ٧٩ وخليل ياسر البطاشي، مصدر سابق، ص ٣١.

(٢) سعيد حسن بحيري، مصدر سابق، ص٦٥، وانظر: ص ٧٨.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٢٩-٣٠، ومحمد الشاوش، مصدر سابق، ص١/٧٥-٧٦.

(٤) انظر: برند شبلنر، مصدر سابق، ص ١٨٥، وسعيد حسن بحيري، مصدر سابق، ص٣٠-٣١،٥٩ ومحمد الشاوش، مصدر سابق، ص١/٧٦، ١/٧٨-٧٩ ونعمان بوقرة، نحو النص، مصدر سابق، ص ٢٠، والعربية من نحو الجملة ٤٠٧.

(٥) انظر: العربية من نحو الجملة ٤١١ ونعمان بوقرة، مصدر سابق، ص ٨-٩، وسعيد حسن بحيري، مصدر سابق ، ص٥٩.

طوروا هم أيضا نظريتهم على نحو يمكنها من تناول اللغة في بعدها النصي، مما يعني بوضوح أن نحو النص ورث الدرس اللساني الذي سبقه، فطوَّرَ أدواته، ووسَّع مداراته، ومن معالم ذلك الإفادة من مناهج ومعطيات علوم غير لغوية[١] تساعد على النظر في النص من مختلف جوانبه ومن ذلك علم النفس والذكاء الاصطناعي والإعلام والتاريخ وعلم الاجتماع والأدب والنقد الأدبي، لذا يقول فان دايك: (إن ما سجلته من ملاحظات لم يكن مأخوذا من نمط خاص من النحو، بل .. إن أدوات مستعارة من بعض مجالات الفلسفة والمنطق الفلسفي، وعلم النفس المعرفي، والذكاء الاصطناعي)[٢]، ويضيف دايك: (ليست جميع الخواص المطردة للخطاب تنتسب إلى مجال النظرية اللسانية والنحوية، ذلك أن القواعد المتواضع عليها، وشروط الدلالة والمرجع والتأويل وكذلك استعمال معرفة العالم والفعل التداولي ووظائفه، أقول إن كل تلك الأمور قد يصح أن تدمج في اهتمام تحليل الخطاب اللساني.. وبالطبع فإن أولى الدراسات الفرعية هي علم النفس، وما شابه من دراسة علاقة اللسان بالمجتمع، وما يتصل بالخطاب، وهي دراسات عندما يشرع فيها نصبح قادرين بفضلها على وضع قاعدة تجريبية للتناول اللساني للخطاب ... وكثير من الأعمال المهمة من الخطاب إنما تم خارج اللسانيات مثل علم الأنثربولوجيا "دراسة الإنسان" والاجتماع والخطابة والآداب)[٣].

---

(١) انظر: فان دايك، مصدر سابق، ص ٣٠-٣١ وسعيد حسن بحيري، مصدر سابق، ص٩، ١٨ ونعمان بوقر، مصدر سابق، ص١٩، وأحمد عفيفي، مصدر سابق، ص ١٠-١١، ٧٧، ومحمد الشاوش، مصدر سابق، ص ٧٧/١.

(٢) فان دايك، مصدر سابق، ص ١٤. وانظر: ص ٣٣-٣٤ منه .

(٣) المصدر السابق، ص٣٠-٣١.

والملاحظ أن تعدد موارد نحو النص ومصادره اللسانية وغير اللسانية أغناه وأَمَدَّه برؤى وآفاق ومناهج متعددة ومتباينة المنطلقات والغايات، مما يسمح بسبر أغوار النص مفهوما ومكونات ووظيفة، على أن من الحق أيضا أنه كان لهذا التنوع وذلك الغنى في المكونات الفكرية والمنهجية لنحو النص الأثر البالغ في خلافات[١] متفاقمة وحادة على القضايا التي قام لها وعليها هذا العلم، فقد اختلف المعنيون به في تحديد آفاقه، وفي تعريف النص، وفي تحديد مفهومه[٢] وفي آليات تحليله. على أن ذلك كله لا ينفي أن هذا العلم – رغم[٣] معارضة البعض له - شغل حيزاً واسعاً من الدرس اللساني في النصف الثاني من القرن العشرين.

---

(١) انظر: سعيد حسن بحيري، مصدر سابق، ص ٧٢-٧٥، ١٣٠

(٢) يقول الدكتور بحيري في "علم لغة النص" ص ٥٥-٥٦ السؤال حول ماهية النص وأجزائه لا يزال موضع خلاف كبير، وبالتالي يكون السؤال: هل يعد النص وحدة أساسية قابلة للتجزئة إلى عناصر صغرى أم لا ؟ يمثل صعوبة جوهرية من الصعوبات التي تواجه الوصف والتحليل في هذا الاتجاه النصي، ولا غرابة إذن في أن النماذج التي تعد الجملة أساس الوصف والتحليل ما تزال لها الغلبة والسيطرة على مسار البحث اللغوي .

(٣) لمعارضة بعضهم لنحو النص انظر: سعيد حسن بحيري، مصدر سابق، ص٥٧-٥٨ ومحمد الشاوش، مصدر سابق، ص١/ ٧٦-٧٧حيث يذكر الشاوش أن أعمالا تعد بالمئات نشرت بين عامي ١٩٧٨ و١٩٩٠ تحت عنوان " تحليل الخطاب " أو لسانيات النص "ومع ذلك يقول في ص ١/٧٩-٨٠ ليس من المبالغة أن نذهب إلى أن ما كتبه الدارسون في الاستدلال على شرعية قيام النص موضوعا من مواضيع الدراسة اللسانية، وعلى قيامه وحدة وكيانا لغويا يكاد يساوي من حيث الكم ما كتب في تناول القضايا الجزئية التي تناولوها في نحو النص... على أنه قد بدا لنا في كثرة المناسبات والمواضع التي وقفوا فيها للاستدلال على شرعية نحو النص قيمـــة، لا تجدها فيما استدلوا به عليه من البراهين والأدلة، وذلك أن وقوفهم على هذه المسألة لم يكن ليطول على هذا النحو لولا إلحاح الشك عليهم في شرعيتها، إذ من المعلوم أن الاستدلال لا يكون في البديهيات، إنما يكون في نقيضها، أو فيما خَفِيَ ودقَّ منها.

ومن مقومات نحو النص ومقولاته ما يمكن استثماره فيما نحن فيه من أمر اللغة الشعرية، وذلك على نحو انتقائي، يكتسب مشروعيته من الحق في أن يستضيء المرء فيما هو فيه بمعطيات مختلف العلوم والمعارف، وذلك بغض النظر عن مصدرها أو زمانها ومكانها، وهذا ما أرجو أن يتضح في التناول التالي لبعض معطيات نحو النص موظَّفةً في مناقشة خصوصية اللغة الشعرية وغيرها.

اللغة الشعرية في ضوء نحو النص

لعله من المناسب للتأطير التنظيري للغة الشعرية أن يفيد من التأطير التنظيري لطبيعة العلاقة بين نحو الجملة المعني بالجملة فقط - كما لاحظنا - وبين نحو النص الذي من معنياته صياغة نظرية نصية، همُّها النصُّ ماهيةً ووظيفةً، وآليةَ عملٍ، وغني عن التأكيد والبيان أن ما يسمح بإسقاط مقولات نحو النص على الجهاز المفاهيمي لنظرية اللغة الشعرية، أمران أساسيان؛ أولهما هو الماهية اللغوية المشتركة للمادة المدروسة في كلا الحقلين والتي تمثل قاسما مشتركا بينهما، مما أباح، بل تطلَّب كما لاحظنا أن يفيد كل منهما من منجز الآخر، وأما الأمر الثاني ما لاحظناه من أن إعادة النظر في بعض المسائل الأدبية والنقدية كانت من الأسباب الجوهرية التي عملت على وجود نحو النص في الدرس اللساني، يضاف إلى ذلك كله أن النص الشعري في النهاية جنس من أجناس نوع النص عامة، وهذا ما يشجع على النظر إلى بعض ملابساته في ضوء معطيات نحو النص، وهو ما سنحاوله فيما يلي من هذه الدراسة.

اللغة الشعرية بين نمطية نحو الجملة وتعددية نحو النص

الملاحظ أن موقف اللغة الشعرية من مرجعية اللغة النفعية العادية تتفق إلى حد بعيد وموقف نحو النص من معطى نحو الجملة، فقد لاحظنا أن

فصيلا واسعا من المعنيين باللغة الشعرية وبنظرية الأدب يرون أن الخطاب الأدبي عامة والشعري خاصة يقوم في الدرجة الأولى على استثمار معطى اللغة النفعية العادية استثمارا، يبقي حبال الود موصولة بينه وبين هذه اللغة، ويضفي عليه في الوقت نفسه من الاستقلالية والخصوصية، ما يُمَكِّن هذا الخطابَ من التعبير عن أبعاده الجمالية والشعرية، ولا يعني ذلك تخريباً أو تكسيراً للقواعد والأحكام التي يقوم عليها نظام اللغة العادية أو النفعية، كما أنه لا يحول دون أن يأتي المنشئ لأغراض فنية جمالية ببعض ما ليس معمولا به في اللغة النفعية العادية، وهذا التصور لطبيعة اللغة الشعرية يتفق وما كان من دعاة نحو النص الذين تمرَّدوا على نحو الجملة لشعورهم كما اتضح بقصوره عن دراسة اللغة في مسيرتها الطبيعية، وعن وصف وتحليل النص الذي يمثل البعد الحقيقي والواقعي للغة، ولكن ذلك لا يعني عندهم أن نحو النص يغني أو يستغني عن نحو الجملة، بل يعني فيما يعنيه على حد تعبير برند شبلنر (توسيع النحو المألوف القائم على الجملة ليمتد إلى نحو النص)[١] وهذا ما يصدر عنه في تحليل النصوص بوغراند[٢] وفان دايك[٣] الذي رأى

---

(١) بند شبلنر، مصدر سابق، ص ١٨٩. وانظر: سعيد حسن بحيري، مصدر سابق، ص١٨٣، وكلاوس برنكر، مصدر سابق، ص ٢٤، ٢٨-٢٩.

(٢) انظر: روبرت دي بوغراند، مصدر سابق، ص٤٣٠-٤٣٨.

(٣) يقول فان دايك: (من المعلوم أننا لو أخذنا هذا المفهوم، مفهوم النحو في معناه الضيق لم يمكن قط أن تكون قلة خصائص الخطاب معتدا بها، ولا معللة، ولكن من ناحية أخرى إذا تهيأ لنا أن نحمل مفهوم النحو على أوسع معانيه وأدقها من الناحية المنهجية بإدراجنا المكون الدلالي، والمرجع الدلالي، وشروط التأويل الناتجة عن معرفة العالم الدلالية، وكذلك علم السيمانطيقا الكلي كنا حينئذ قادرين أن نفسر كثيرا من الخصائص العامة للخطاب من خلال النحو ذاته... فنحن نميل مبدئيا إلى اقتراح تصور واسع =

أن نحو الجملة جزء من نحو النص[١]، ذلك أن لكل منهما دوره وحدوده، فلا يغني أحدهما عن الآخر، وذلك لما بينهما من التداخل في المكونات والاهتمامات[٢] يؤيد ذلك ويوضحه عمليا تحليلاتهم النصية القائمة في جانب كبير منها على استثمار قواعد وأحكام نحو الجملة بالمفهوم العام لنحو الجملة

= للنحو، والسبب الرئيسي لتفضيل هذا الاختيار هو أن نستطيع تفسير وتعليل عدد كبير من ضروب التعميم في كل من الجمل والخطاب في حدود أو ألفاظ نفس الإطار النحوي) النص والسياق ٢ ويبين دايك أن تحليل الجملة هو الأساس في معرفة البنيات الكبرى للنص فيقول: (بعبارة أخرى فإن البنيات العامة الكبرى هي من المستوى الشامل في الوصف السيمانطيقي لكونها تُعَـيِّـن أجزاء الخطاب وكليته على أساس من المعاني الجزئية للجمل.. وعلى ذلك يجب كما في حالة أي نظرية لسانية متزنة أن تصاغ القواعد على نحو مطرد مما يربطها بالتمثل الدلالي للجمل في توالي انتظامها على المستوى الشامل) النص والسياق، مصدر سابق، ص ٢٤، وانظر: ص ٢٩-٣٠ منه، فدايك في تصوره لنظريته في نحو النص المنشود يصدر عن الحرص على الجملة ونحوها.

(١) انظر: سعيد حسن بحيري، مصدر سابق، ص ١٨٣.

(٢) يقول الدكتور أحمد عفيفي، نحو النص، مصدر سابق، ص٩١ " لعل ذلك التداخل بين نحو النص ونحو الجملة يعطينا النتيجة التي تؤكد أن نحو النص لا يرفض نحوَ الجملة رفضا مطلقا، إنما يقف به عند هذا الحد تاركا له العلاقات داخل الجملة، ومتجاوزا ذلك إلى مسرح النص على اتساعه، ويقول الدكتور عفيفي ص١٣٣ نرفض أن نشيع جثمان النحاة التقليديين مع بول روبتس، لأن نحو الجملة لم يفقد قيمته، فما زال نحو الجملة يقوم بدوره من خلال الحفاظ على المعنى الجملي الذي هو أساس المعنى النصي، ولهذا فلكل حدود معينة، وليس لأحدهما أن يقوم بإلغاء الآخر، فهما فرعان لعلم واحد، هو النحو، فالحاجة إليهما معا ضرورية. انظر: روبرت دي بو غراند، مصدر سابق، ص٥٦١. وسعد مصلوح، العربية من نحو الجملة، مصدر سابق، ص ٤١٤.

هذا، فالإجراءات التحليلية لنحو النص (تجمع بين الوصف الفونولوجي والمورفولوجي والتركيبي والدلالي والمنطقي والنفسي والاجتماعي والثقافي بشكل عام)[١] مع الإقرار في الوقت نفسه بأن كثيرا مما وصف بالشذوذ أو الضرائر في نحو الجملة يمكن أن يجد له نحو النص تفسيرا مقنعا، وذلك لأنه ينظر إليه متفاعلا متكاملا في دوره المتآخذ، أو المتكامل مع أدوار سائر العناصر المكونة للنص والمنجزة لنصيته والمسؤولة مجتمعة عن قيام النص بوظيفته[٢]، فالانحرافات المتعددة المستويات قابلة في النظرية النصية للتصويب الذاتي، أي (إنها تعدل عن المستوى العادي بكسر بعض القواعد.. وهذا الانحراف الذي يتجلى في النص يدركه المتلقي بفضل العلامة المحيطة به والسياق القائم فيه)[٣] وفي هذا السياق يقول جينوت genot (ما يمكن أن يوجد من فساد في بعض الجمل المكونة للنص يمكن أن ينقلب استقامة بفضل حلوله في النص من حيث هو كل)[٤] وهذا يشي بأن نحو الجملة يقدم المعيار المنظم لبنية الجملة، أما نحو النص فمن مهامه استخراج الضوابط الخاصة بكل نص في استثماره لمعطى نحو الجملة استثمارا خاصا، وذلك بالكشف عما يطرد في هذا النص من البنى المتآخذة والمتكاملة صوتيا وصرفيا ونحويا ودلاليا، مما يفضي إلى ما يعرف لدى البعض بالآجرومية الخاصة بالنص كما يفضي إلى تعدد أنحاء

---

(١) نعمان بوقرة، مصدر سابق، ص ٩.

(٢) سعد مصلوح، العربية من نحو الجملة، مصدر سابق،ص ٤١٦ ومصطفى النحاس، مصدر سابق، ص ١١.

(٣) صلاح فضل، بلاغة الخطاب، مصدر سابق، ص ١٦٧وانظر: سعيد حسن بحيري، مصدر سابق، ص٦٧.

(٤) نقلا عن محمد الشايب، مصدر سابق، ص١/١٠٧.

النصوص بتعدد النصوص نفسها[1]، وكل ذلك يؤنس بمقولة، مفادها أن خصوصية اللغة الشعرية هامش ما من المناورة اللغوية، حدودها وآفاقها نمطية نحو الجملة وتعددية نحو النص. على أن نحو النص لم يقتصر في مهامه على الكشف عن الآجرومية الخاصة بكل نص من النصوص، بل سعى إلى بيان ما به يكون النص نصا، وهو ما يمكن أن نسميه بمقومات النصية عند المعنيين بالدرس النصي، ويبدو أن النظر في هذه المقومات مما يفيد في مناقشة بعض قضايا النص الشعري، وهذا ما سنحاول مقاربته في الفقرة التالية.

مقومات النصية ودلالة النص الشعري

من المحروص عليه في النظرية النصية بيان ما به يكون الملفوظ نصا، وقد قصرت بعض مدارس الدرس النصي ذلك على اتساق النص أو ترابطه،

---

(١) انظر: محمد عبد المطلب، مصدر سابق، ص٧١، وأحمد عفيفي، مصدر سابق، ص١٣٢، وسعيد حسن بحيري، مصدر سابق، ص ١٢٣-١٢٤، ١٨٣، وفي هذا السياق يقول الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف في "اللغة وبناء الشعر" ص ٧١ (للقصيدة نحوها الخاص بها برغم خضوعها لنحو اللغة العام) أما الدكتور صلاح فضل فيقول في "بلاغة الخطاب وعلم النص" ص ١٠٧ (ما يستحق التركيز عليه هو كيفية الانتقال في النظرية السيميولوجية من الجملة إلى النص، إذ إن هذا الانتقال لا يعود مطلقا إلى مجرد معايير التوسع الكمي في الأبعاد، بل على العكس من ذلك يتصل بتغير نوعي أخذ يسمح بتكوين ما يسمى بآجرومية النص حيث تأكد أن المعنى الكلي للنص والمعلومات التي يتضمنها- خاصة التقنية الجمالية – أكبر من مجموع المعاني الجزئية للجمل ..بكلمات أخرى تبين أن هذه الدلالة الكلية للنص تنجم عنه باعتباره بنية كبرى شاملة.. فالنص يُنْتِج معناه إذن بحركة جدلية لا تتمثل في الانتقال من الجزء إلى الكل، إنما على وجه الخصوص بالتكييف الدلالي للأجزاء في ضوء البنية الكلية الشاملة).

وهو ما يلاحظ عند هاليداي ورقية حسن[١]، وتوسع روبرت دي بوغراند ودسلر في ذلك، فجعلا[٢] مقومات النصية سبعة، وهي القصد والسبك والحبك والمقبولية والموقفية أو المقامية، والتناصية والإعلام.

والذي يعنينا من أمر هذه المقومات أن أخذها بعين الاعتبار مجتمعة يحمل على النظر في بعض قضايا النص عامة، والنص الشعري خاصة، فهذه المقومات مجتمعة تعني فيما تعنيه خضوع الأطراف المشاركة في النص، ولاسيما المنشئ والمتلقي في تعاملها مع هذا النص لحقيقة خضوع الظاهرة اللغوية عامة لعاملي الذاتية والموضوعية، مما يعني ضرورة النظر إلى تأويل دلالة النص وانفتاحه الدلالي أو انغلاقه في ضوء هذه الحقيقة، فمقومات القصد والمقبولية والإعلام من مقومات نصية النص التي تعني فيما تعنيه أن المنشئ والمتلقي ركنان أساسيان[٣] في نصية النص، فالمنشئ فيما يعنيه

---

(١) انظر: محمد خطابي، لسانيات النص، الدار البيضاء - بيروت، ط٣، المركز الثقافي العربي، ص١٢، ومحمد الشاوش، مصدر سابق، ١٠٦/١.

(٢) انظر: روبرت دي بوغراند، مصدر سابق، ص١٠٣-١٠٥ وسعيد حسن بحيري، مصدر سابق، ص١٢٧.

(٣) انظر: محمد مفتاح، مصدر سابق، ص١٢٣، ١٢٤، ١٣٤-١٣٥ الملاحظ أنه على أهمية كل من المنشئ والمتلقي في تحقيق نصية النص اختلفت أهمية كل منهما في عملية التواصل والتأويل لدى محللي النص كما اختلفت عنايتهم بأحدهما دون الآخر انظر: سعيد حسن بحيري، مصدر سابق، ص١٤٠-١٤٣، ١٥٧-١٥٩، وذكر محمد خطابي في" لسانيات النص" ص ٤٨-٥١ أنّ نظرية براون ويول في تحليلهما الخطا بقائمة على درجة واحدة من العناية والاهتمام بكل من المنشئ والمتلقي، وذلك خلاف لما أكده محمد الشاوش في" أصول تحليل الخطاب" ص ١/ ١٧٨،١٥٨،١٥٥ من أنهما اهتما في ذلك بالمتلقي أكثر من اهتمامهما بالمنشئ، والصواب ما ذهب إليه الخطابي من أنهما على درجة واحة من الاهتمام في تحليل النص بكـــل من المنشئ والمتلقي=

القصد والإعلام يستودع النص مقولة، يريد إيصالها إلى المتلقي، والمتلقي فيما يعنيه القصد والمقبولية هو المقصود بالرسالة، لذلك يكون له أثر في معالم[1] تشكيل المنشئ لها، وكلاهما يسهم في تحقيق ما يتطلبه النص من السبك والحبك أو الاتساق والترابط النصي، وهما في تعاملهما مع النص إنشاء وتلقيا وتأويلا وتذوقا ليسا مطلقي الحرية، بل مقيدان بمعطيات نصية تنطوي على قدر من الموضوعية، لا يمكن إغفاله لدى التعامل مع الظاهرة اللغوية، سواء أكان ذلك التعامل ممارسة للغة أم وصفا وتحليلا لها، وفي مقدمة هذه المعطيات القرائن المكونة للسياق المقامي للنص، ومن هذه المعطيات الأحكام التي يقوم عليها نظام اللغة الصوتي والصرفي والنحوي وغير ذلك من مكونات النص التي تتحلى بقدر لا يستهان به من الموضوعية بغض النظر عما يكون للتمثل الشخصي من أثر في الحد من هذه الموضوعية، وهذا يؤكد حقيقة أن طرفي الحدث اللغوي الأساسين؛ المنشئ

= إضافة إلى عنايتهما بمختلف معطيات سياق النص. انظر: ج. بروان، وج. يول، تحليل الخطاب، الرياض، جامعة الملك سعود، ١٩٩٧، ص٣٠-٣٣، ٣٥-٣٦، أما رولان بارت فقد أمات المؤلف كما سنرى بعد قليل، وأما هاليداي ورقية حسن في كتابهما "الاتساق في اللغة الإنكليزية" فقد أوليا المنشئ ودوره في الخطاب أهمية بالغة خلافا لموقفهما من المتلقي. انظر: محمد خطابي، مصدر سابق، ص ١٢-١٤، ٢٥ وفي الموضوع نفسه تقول جوليا كريستيفا: (الكلمة الأدبية ليست نقطة /معنى ثابتا/ بل هي موضعٌ، تتصالب فيه وجوه النص، هي نقطة تتحاور فيها عدة كتابات؛ كتابة الكاتب، وكتابة المتلقي، وكتابة السياق الثقافي الراهن أو السابق) جان لوي كابانس، مصدر سابق، ص ١٢٨.

(١) ممن تحدث عن أثر المتلقي في تحديد المنشئ لتشكيل نصه ج. براون، وج. يول في كتابهما "تحليل الخطاب" ٣٠. وانظر: فتح الله أحمد سليمان، مصدر سابق، ص٢٢-٢٤.

والمتلقي خاضعان بنسب متفاوتة للعاملين الأساسين المتحكمين بالظاهرة اللغوية عامة، وهما العامل الذاتي والعامل الموضوعي، مما يعني أن النصوص عند المتلقي تتحلى بنسب متفاوتة من الانفتاح والانغلاق الدلالي، وهذا يوحي - نظريا على الأقل - بوجود نص مغلق على دلالة واحدة، وآخر منفتح على دلالات متعددة، وغني عن التوكيد والبيان أن الذي يحدد الدرجة التي يحتلها النص على سلم قياس انفتاح النص الدلالي وانغلاقه إنما هو الوظيفة التي تقوم بها اللغة في هذا النص، فالنص الذي تقتصر وظيفة اللغة فيه على التواصل النفعي العادي يحتل أعلى درجات الانغلاق الدلالي، ومن هذا القبيل النصوص القانونية والتشريعية والعلمية، أما النص الذي تقتصر وظيفة اللغة فيه على الوظيفة التأثرية الذاتية والمغرق في التجريد فيحتل أعلى درجات الانفتاح الدلالي، ومن هذا القبيل ما يعرف عند بعضهم بالشعر التجريدي في الشعر العربي الحديث(١) والشعر الصوفي في تاريخ الشعر العربي(٢).

ولعل ما تقدم يؤكد حقيقة أن الانفتاح أو الانغلاق الدلالي مسألة نسبية في النص، تتحكم بها إلى حد بعيد الوظيفة المهيمنة على النص على حد تعبير ياكبسون، وهذا يستوجب ضرورة الاحتراس والتقييد في استقبال مقولات من قبيل موت المؤلف، وانفتاح النص على ما لا نهاية له من الدلالات، وذلك بدعوى أن النص مفتوح، ينتجه القارئ في عملية مشاركة، لا مجرد استهلاك، وبدعوى أن هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة،

---

(١) انظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية، مصدر سابق، ص ٢٤٩وما بعدها ولا سيما ص٢٥٢.

(٢) انظر: مصطفى النحاس، مصدر سابق، ص ١٢٩.

وإنما تعني اندماجهما في عملية دلالية واحدة، لأن ممارسة القراءة إسهام في التأليف كما يقول رولان بارت[١]، وهذا الكلام بإطلاقه لا ينطبق إلا على النصوص المغرقة في الذاتية والتأثرية والتجريد، لذا استقبله البعض[٢] بما رغبت هذه الفقرة في التدليل عليه من ضرورة الاحتراس والتقييد في استقباله .

وبعد فقد اتضح في هذا البحث أن عناية نحو الجملة بتحديد البنية النمطية للجملة اللغوية، وإيمان نحو النص بتعدية آليات استثمار هذه النمطية في النص لا ينفيان اتفاق كلا النحوين على أن من الطبيعي أن يتميز الشاعر بخصوصية لغوية تمكنه من إنجاز تجربته الإبداعية، وإن ترتَّب على هذه الخصوصية أحيانا مخالفة للعرف اللغوي، على أن تكون هذه المخالفة موظفة توظيفا فنيا ونفسيا في إنجاز التجربة الشعرية ومعايشتها، وقد وضَّح نحو النص بجلاء أن هذه المخالفة تبدو طبيعية ومألوفة ومفسَّرة في طبيعة التوظيف الفني الخاص بالبنية الدلالية والفنية والنفسية العامة للنص.

---

(١) انظر: سعيد حسن بحيري، مصدر سابق، ص ١٠٣، ١٤٢، وخليل ياسر البطاشي، مصدر سابق، ص ٢٨.

(٢) انظر: عبد العزيز حمودة، مصدر سابق، ص ١٠٥، وسعيد حسن بحيري، مصدر سابق، ص ١٠٣، ١٤٢ومحمد الشاوش، مصدر سابق، ١/١١٢-١١٣، ومحمد عدمان، حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي [في] مجلة عالم الفكر الكويتية، مج٣٧، ع٣، ص ٧٦-٧٨، ٨٣-٨٧، ٩٢-١٠٠.



البحث السادس

شعرية التشكيل النحوي في قصيدة (وا حرَّ قلباه) للمتنبي

نحلل في هذا البحث نصاً من شعر المتنبي، والغاية من التحليل النصي للقصيدة محاولة فهمها وتفسيرها من خلال مكوناتها، تفسيرا يساعد على الدخول في عالم القصيدة ..إضاءتُها وكشفُ أسرارها اللغوية، وتفسيرُ نظام بنائها وطريقةُ تركيبها، وإدراك العلاقات فيها، وبيان الوجوه الممكنة للنص من خلال المعطيات التعبيرية المبنية على تواشج المفردات والبناء النحوي الذي يعَدُّ ركيزة النص الأساسية، وذلك بالمفهوم الواسع للنحو الشامل لمنظومة القواعد الصوتية والصرفية والتركيبية، ذلك أن (اللغة الفنية تتآزر كلُّ طاقاتها الصوتية والتركيبية والمعنوية والموسيقية لتصنع حالة شعورية محددة)[١] وغني عن التأكيد أن التحليل النصي يعتمد على الوعي الاستبطاني الذي يُعَدُّ العلاقة الرئيسية بين القارئ والنص[٢]، وهو وعي يُمَكِّن، أو ينبغي أن يُمَكِّن من سبر أغوار المادة التي يتكَوَّنُ منها النص الشعري[٣] ألا وهي

---

(١) ت. س. إليوت، وآخرون، مصدر سابق، ص٢٦.

(٢) انظر: روبرت دي بوغراند، مصدر سابق، ص ٤٦٦.

(٣) انظر: محمد حماسة عبد اللطيف، الإبداع الموازي، مصدر سابق، ص ١٠، ١٦، ومحمد عبد المطلب، مصدر سابق، ص ٢٥٢.

تشكيله اللغوي، وفي ضوء هذا التصور للتحليل النصي للخطاب الشعري تتناول هذه الدراسةُ قصيدة من شعر المتنبي، وهي ميميته التي عاتب فيها سيفَ الدولة، وقد نال منه في مجلسه بعد أن أوقع[1] بينهما الحُسَّاد والمنافسون، وسيكون تحليلنا لهذه القصيدة مستنيراً بمعطيات من نحو النص، ومن علوم العربية بمختلف مستوياتها الصوتية والمعجمية والصرفية والنحوية، أي أننا سندخل من بوابة هذه المستويات اللغوية إلى عالم القصيدة في أبعادها الدلالية والنفسية، ذلك أن معطيات السياق بمختلف تجلياتها وماهياتها من العناصر النصية المكونة[2] للقصيدة، والمنجزة لشعريتها بمختلف أبعادها، لذا سيكون من المعوّل عليه في دراستنا هذه أن النص بنيةٌ دالة تقوم على القصد والاتساق وتكامل عمل عناصرها في إنجاز النصية والأدبية، ومن أساسيات هذه النصية البنيةُ الدلالية المركزية العامة التي تعد المُحَرِّك الأساسيَّ، والمُتَحَكِّمَ الأقوى في تخَيرِ الشاعر للعناصر اللغوية المشكلة لقصيدته، فموضوعُ الخطاب من وجهة نظر نصية يُنَظِّم، ويصف الإخبارَ الدلالي للمتتاليات كَكُلٍّ، تلك هي وظيفة موضوع الخطاب الذي يُعَدُّ بنية دلالية، يوصف بواسطتها اتساق الخطاب عند فان دايك[3] وهذه المقولة تسمح طبيعة النص الذي بين أيدينا أن نوجزها إيجازا واضحا جامعا، مفاده أن القصيدة قضيةٌ، موضوعُها في هذا النص هو المتنبي، ومحمولُها

---

(١) انظر: أبو البقاء العكبري، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، بيروت، دار المعرفة، ص ٢٢٢/٢، وأبو العلاء المعري، معجز أحمد، عبد المجيد ذبيان (محقق) القاهرة، دار المعارف، ص٢٤٧/٤.

(٢) السياق بمختلف تجلياته عنصر من العناصر النصية، ولاسيما فيما يعرف بالنص الوحيد الجملة.انظر: محمد الشاوش، مصدر سابق، ص٨٤/١-٨٥.

(٣) انظر: محمد خطابي، مصدر سابق، ص ٤٢-٤٦، ١٨٠.

محمولاتٌ متباينة تبايناً، أساسُه التعارضُ الذي يمثل بجلاء الأغراض والعواطف والمشاعر المتباينة التي تتـنـازع المتنبي في هذه القصيدة خاصة، وفي علاقته بسيف الدولة عامة، فصوتُ العقلية الذرائعية التي تقتضي حسنَ التأتي بالتقرب من ذوي السلطان يحمل على بسط حبال الوصل، ولكن مشاعر الفخر والاعتداد المتأصلة متأججةً في نفس المتنبي ليست مما يوثِّـق عرى هذا الوصال.

ومن الطبيعي أن يكون لهذه العلاقة المشروخة في بنيتها العميقة انعكاسات نفسية متصارعة تمثل صراعاً مؤجـَّلاً، وقد تجلت في النص بثنائيات، حُرِصَ على التوازن في الجمع فيما بينها، وهي ثنائيات الإبلاغ والإيحاء في الوظيفة، والعقلية والانفعالية في المعالجة، والفخر بمآثر الذات في معرض المدح للآخر، والعتب على سيف الدولة والشكوى منه مع الحرص على وصاله واستمالته، ومن الطبيعي أيضا أن يكون التشكيل اللغوي لقصيدة شاعرٍ بقامة المتنبي معادلاً لغوياً فنياً، يجسِّد هذه الثنائياتِ تجسيدا يراعي الأبعاد التأثرية الانفعالية لدى المنشئ، بقدر ما يحرص على إثارة المتلقي والتأثير فيه.

ومن الطبيعي أن يرتبط اختيارُ الشاعر للعناصر اللغوية المشكِّلة لقصيدته ارتباطاً واعيا أو غير واعٍ بطبيعة التجربة الفنية والنفسية[(١)] ومع ذلك يبدو أن الراجح ألا يُلزِمَ المحلِّل نفسه بتحليل كل عناصر التشكيل اللغوي للعمل المدروس، بل يَقْتَصِرُ في ذلك على ما يتراءى له أنها العناصر الأكثر إثارة وتعبيراً عن أبعاد

---

(١) انظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب، مصدر سابق، ص ٢٠٦، وفتح الله أحمد سليمان، مصدر سابق، ص ٥٧، ومحمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية، مصدر سابق، ص٨٠.

النص الجمالية والدلالية، والراجح أيضا أن ذلك لا يعني بالضرورة عجزاً عن مواجهة النص[1] بقدر ما يعني إيمانا بمقولات، مفادها أن الاعتقاد بأن العمل الإبداعي الحق يقوم على رصيد دائم من الجمالية لا ينفي الإيمان بأن العناصر المنجِزة لهذه الأدبية تختلف باختلاف المشاركين في النص إنشاءً وتلقياً، وباختلاف العصور، ذلك أن القيم الجمالية للعناصر الأسلوبية قد تختلف من عصر لآخر[2]، يضاف إلى ما تقدم كلِّه أنَّ العمل الأدبي عامة - كما لاحظنا من قبل- يقوم على نسب متفاوتة من العناصر اللغوية الإيحائية التأثرية الانفعالية والتأثيرية التفاعلية، والعناصر اللغوية الإبلاغية التواصلية التي يمكن أن تنتسب لما يسمى بالعناصر اللغوية المحايدة فنياً[3] على النحو الذي عرضنا له من قبل، لما تقدم كله يميل المرء إلى أن الأقرب إلى التلقائية المنهجية، والواقعية التحليلية أن يُقْتَصَر في التحليل على تناول ما يتراءى للمحلِّل أنها العناصرُ اللغوية التي تشكل بؤر الإشعاع العاطفي النفسي والجمالي في النص المحلَّل، على أن تكون العناصر الأخرى المسكوت عنها بنية تحتية لهذه البؤر، أو أن تكون مشاريع تحليل تنتظر قراءات أخرى.

---

(١) يرى الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف أن على المحلل الدارس أن يستوفي تحليلُه كلَّ عناصر التشكيل اللغوي للقصيدة، كما يرى أن عدم الوفاء بذلك يمثل ضربا من تمزيق النص، وعجزا عن مواجهته. انظر: محمد حماسة عبد اللطيف، الإبداع الموازي، مصدر سابق، ص٣٥-٣٩، ومحمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، مصدر سابق، ص٣٧.

(٢) راجع: عبد العزيز حمودة، مصدر سابق، ص ٢٣٨-٢٣٩، ومحمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مصدر سابق، ص ١٩٠، ومحمد حماسة عبد اللطيف، الإبداع الموازي، مصدر سابق، ص ٣٤، وبرند شبلنر، مصدر سابق، ص ١١١-١١٣.

(٣) انظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية، مصدر سابق، ص ١١.

والذي تحسن الإشارة إليه قبل المضي في تحليل النص الذي بين أيدينا هو أن تناوله تناولاً منهجياً، يقوم على الفصل بين المستويات الصوتية والمعجمية والصرفية والنحوية لا يحول دون الاستعانة في تحليل هذا العنصر أو ذاك من هذا المستوى أو غيره بتحليل عناصر من مستويات لغوية أخرى استكمالاً لتوضيح دور العنصر المدروس من جهة، وتسليماً بتآزر مختلف مستويات النظام اللغوي وتفاعلها في إنتاج نصية النص وجمالياته من جهة أخرى، وعلى هذا المنوال سننسج في تحليل قصيدة المتنبي التالية سعيا إلى ارتياد آفاقها وسبر أغوارها.

النصُّ المحلَّل[١]:

واحــرَّ قلبــاهُ ممَّــنْ قلبُــه شَــبِمُ	**ومن بجسمي وحالي عنده سَقَمُ**[٢]
ما لي أكتِّمُ حبَّـاً قـد بـرى جـسدي	**وتَدَّعي حبَّ سيف الدولـة الأُمَـمُ**
إنْ كــان يجمعنــا حــبٌّ لغُرَّتِـه	**فليت أنَّا بقـدر الحـب نقتـسمُ**[٣]
قد زرتُــه وسـيوفُ الهنـد مـشرعة	**وقد نظـرتُ إليـه والـسيوفُ دمُ**
فكــان أحــسنَ خلــق الله كلِّهــم	**وكان أحسنَ مافي الأحسن الـشيمُ**
فــوتُ العــدو الــذي يَمَمْتَــه ظفــرٌ	**في طيِّه أسـفٌ فـي طيِّـه نِعَـمُ**
قد ناب عنكَ شـديدُ الخـوفِ واصـطنعتْ	**لكَ المهابةُ مــا لا تصنع البُهَمُ**[٤]

---

(١) مصدر النص، وشرح غريب ألفاظه هو شرح ديوان المتنبي للعكبري المسمى" التبيان في شرح الديوان " ص ٣/ ٣٦٢، وشرح ديوان المتنبي المسمى "معجز أحمد" للمعري ص ٤/٢٤٧.

(٢) الشَّبِم: البارد.

(٣) الغُرَّة: الطلعة البهية.

(٤) البُهَم: الأبطال، وهو جمع، مفرده بُهْمَة.

ألزمتَ نفسَك شيئاً ليس يلزمها ... أن لا يواريَهم أرضٌ ولا عَلَمُ[1]

أكلَّما رُمتَ جيشا فانثنى هرباً ... تصرَّفَتْ بك في آثاره الهِمَمُ

عليك هزمُهم في كلِّ مُعْتَرَك ... وما عليك بهم عارٌ إذا انهزموا

أما ترى ظَفَراً حلواً سوى ظفرٍ ... تصافحتْ فيه بيضُ الهند واللُّمَمُ[2]

يا أعدلَ الناس إلاَّ في معاملتي ... فيكَ الخصامُ وأنتَ الخَصْمُ والحكمُ

أعيذُها نظراتٍ منكَ صادقةً ... أن تحسب الشحمَ فيمن شحمُه ورمُ

وما انتفاعُ أخي الدنيا بناظره ... إذا استوتْ عنده الأنوارُ والظُّلَمُ

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي ... وأسمعتْ كلماتي مَنْ به صَمَمُ

أنام ملءَ جفوني عن شواردها ... ويسهر الخلق جرَّاها ويختصمُ

وجاهلٍ مدَّه في جهله ضحكي ... حتى أتتْه يدٌ فرَّاسة وفمُ[3]

إذا نظرْتَ نيوبَ الليث بارزة ... فلا تظننَّ أن الليث يبتسم

ومهجةٍ مهجتي من همِّ صاحبها ... أدركتُها بجواد ظهرُه حَرَمُ[4]

رِجْلاه في الركض رِجْلٌ واليدانِ يدٌ ... وفعلُه ما تريد الكفُّ والقدمُ

ومُرْهَفٍ سرتُ بين الجحفلين به ... حتى ضربتُ وموجُ الموت يلتطمُ

فالخيلُ والليلُ والبيداءُ تعرفني ... والضربُ والطعنُ والقرطاسُ والقلمُ

صحبتُ في الفَلَوَاتِ الوَحْشَ منفردا ... حتى تعجَّبَ مني القُورُ والأكم[5]

---

(١) العلم: الجبل.

(٢) اللِّمَم: جمع لِمة، وهي الشعر المُلِمُّ بالمنكب، والمقصود هنا الرؤوس.

(٣) اليد الفرَّاسة: الكثيرة دقِّ الأعناق، وهي من الفرْس وهو دقُّ العنق.

(٤) ظهره حرَم: يريد أن جواده سريع، لا ينال ظهره أحد، فراكبه آمِنٌ أمْنَ ساكن الحَرَم.

(٥) القُوْر بالراء: جمع قارة، وهي ما ارتفع من الأرض، وروي "القَوْز" بالزاي، وفتح القاف، وهو الكثيب الصغير، وجمعه أقْواز.

يـــا مـــن يعــزُّ علينـــا أنْ نفـــارقهم ... وجدانُنا كلَّ شـــيءٍ بعـدَكم عــدمُ

مـــا كـــان أخلقَتـــا مـــنكم بتكرُمـــة ... لو أن أمركم من أمرنـــا أَمَـــمُ(١)

إنْ كـــان ســـرَّكُمُ مـــا قـــال حاســدنا ... فمـــا لجـــرح إذا أرضـــاكم ألـــم

وبيننـــا لـــو رعيـــتُم ذاك معرفـــة ... إنَّ المعارف في أهل النهى ذِمَـــمُ

كـــم تطلبـــون لنـــا عيبـــاً فيعجِـــزُكم ... ويكره الله مـــا تـــأتون والكـــرم

ما أبعدَ العيبَ والنقـصانَ عـن شـرفي ... أنا الثريا وذان الـشيب والهـرم

ليت الغمام الذي عنـدي صواعقـــه ... يزيلهن إلـــى مـــن عنـــده الـــدِّيَمُ

أرى النـــوى تقتـــضيني كـــلَّ مرحلـــة ... لا تستقلُّ به الوخَّـــادةُ الرُّسُـــمُ(٢)

لـــئن تـــركن ضُـــمَيْراً عـــن ميامننـــا ... ليحـــدثَنَّ لمـــن ودعـــتُهم نـــدمُ(٣)

إذا ترَحَّلْتَ عـــن قـــوم وقـــد قـــدروا ... ألاّ تفـــارقهم فـــالراحلون هـــم

شـــرُّ الـــبلاد بـــلاد لا صـــديق بهـــا ... وشرُّ ما يكسب الإنسان ما يـــصم

وشـــر مـــا قنـــصته راحتـــي قـــنص ... شُهْبُ البُزاة سواءٌ فيه والرَّخَمُ(٤)

بـــأيِّ لفـــظ تقـــول الـــشعرَ زِعْنِفَـــةٌ ... تجوز عندك لا عربٌ ولا عجـــمُ(٥)

هـــذا عتابـــك إلا أنَّـــه مِقَـــةٌ ... قدْ ضُمِّنَ الـــدُّرَّ إلا أنَّـــه كَلِـــمُ(٦)

---

(١) الأَمَم: القصد والقرب، ولعل المراد في هذا السياق أن يقبل سيف الدولة عليه.

(٢) الوخَّادة: الراحلة التي تسير الوَخْدَ، وهو ضرب سريع من السير، والرُّسُم: جمع مفردة، راسم، أو رَسُوم، وهي الراحلة التي تسير الرَّسْم، وهو ضرب من السير أيضاً.

(٣) ضُمَيْر: جبل قريب من دمشق.

(٤) البزاة جمع البازي، وشُهْبُ البزاة كرامها رفعة وسمواً، وأما الرَّخَمُ فجمع مفرده رَخْمة، طائر يأكل الجيف، ولا يصيد، وهو من لئام الطير وأوضعها.

(٥) الزِّعْنفَة: اللئيم الساقط من الناس.

(٦) المِقَة: المحبة والود.

المعطى الصوتي:

للخاصية الصوتية في اللغة وظيفة تعبيرية، تتمثل بتوكيدها لعواطف المتكلم واتجاهاته، فكل لغة تضع تحت تصرف أبنائها مجموعة غنية من المصادر الصوتية للتعبير عن المشاعر[١]، لذا كان مما تعتمد عليه اللغة الشعرية في التعبير عما بها من شحنات عاطفية ونفسية طبيعة البنية الصوتية التي يتكون منها نسيجها اللغوي، فالأصوات التي يخرجها الإنسان رموز لحالة نفسية[٢]، وهذا ما يدركه الشعراء قبل غيرهم، لذا يعولون على الخصائص الإيحائية لأصوات الكلمات، ولا سيما المدود في حمل المشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة[٣]، بل ربما كان التعبير عن المخزون العاطفي والنفسي للقصيدة ببنيتها الصوتية أبلغ تأثيرا في المتلقي، وأعمق تعبيرا عن الحالة التأثرية للمنشئ، وذلك لما في هذه الوسيلة التعبيرية من العفوية، والبـــوح المجرد، والانعتاق النسبي من قيود المرجعية اللغوية التي لا تفتأ تلقي بثقلها على توثُّب العمل الإبداعي وانطلاقته المتمردة، فاللغة في تَوسُّلِها البنية الصوتية في التعبير عن الأبعاد العاطفية والنفسية تكون في أكثر حالاتها شبها بالموسيقا، ولا يخفى ما في الموسيقا من التميز بالتعبير التجريدي، وبقدر أكبر من التحرر، ومن التعبير الدقيق والعميق عن الدفين من المشاعر والأحاسيس، وذلك لما تقوم عليه من نبر للمقاطع، وتنغيم للجمل نبرا وتنغيما محكومين بالحالة العاطفية والنفسية التي يصدر عنها المنشئ ويستقبل بها

---

(١) انظر: جون لوينز، مصدر سابق، ص ١٩٩.

(٢) راجع عبد العزيز حمودة، مصدر سابق، ص ٢٦٥.

(٣) انظر: جون كوين، بناء لغة الشعر، مصدر سابق، ص ٤٢، ومصطفى السعدني، مصدر سابق، ص ٣٧، ومحمد مفتاح، مصدر سابق، ص ٣٦.

المتلقي. وتعويلُ اللغة الشعرية على هذه المعطيات في إنجاز التجربة يعني التفعيل الأبلغ والأدق والأعمق للجانب الصوتي في الظاهرة اللغوية، ولا شك أن هذا التفعيل يكون أكثر أهمية وخطرا في الخطاب الشعري المحروص فيه على الموسيقا مُكَوِّنا عضويا من مُكَوِّنات التجربة الشعرية.

في ضوء هذه المقاربة لدور البنية الصوتية في إنجاز التجربة الشعرية بأبعادها النفسية والعاطفية والدلالية نحاول أن نكشف عن دور هذه البنية في التجربة التي بين أيدينا، وذلك لربط بنيتها بما جيء بها من أجله. وأبرز ما يلفت الانتباه في البنية الصوتية للقصيدة موضوع الدراسة اقتصادُها في توظيف المدود أو المقاطع الصوتية الطويلة، لذا لم يكن لهذه المدود على اختلاف أنواعها حضور لافت في تشكيل البنية الصرفية للمشتق من ألفاظ هذا النص، فما فيه من ذلك لم يشكل ظاهرة أسلوبية بقدر ما هو عناصر محايدة، استعملت بالحدود الطبيعية المألوفة في اللغة الفنية وغير الفنية، وفي ذلك دلالة على حضور سلطان العقل المراقب لما ترغب فيه طبيعة المشاعر من العفوية والانطلاق والانديا‌ح، فالمتنبي يصدر في عتابه لسيف الدولة عن مكنون من العواطف المتباينة، والنوازع والأغراض المتعاندة، التي تتمثل بالحرص على الوصال بقدر الحرص على الظهور بمظهر القوي الواثق المعتد، ويبدو أن هذه الرغبات المتنازعة جعلت المتنبي يتجنب ما أمكنه الأمر استعمال المدود، أو الصوائت الطوال التي كثيرا ما تهيمن في مواقف الحزن والكآبة والإحباط(1)، وذلك لقدرة هذه المدود على إشاعة الإحساس بالبكائية

---

(١) وهو ما لوحظ في الشعر الحديث المثقل بالحزن والكآبة والإحباط. انظر: مصطفى السعدني، مصدر سابق، ص ٣٧.

والانتحاب، وهذا ما لا يليق بأحاسيس التوجع أو الحزن التي يرغب الكبرياء[١] الجريح في أن تبقى خفية عند المتنبي.

ويبدو أن قافية هذه القصيدة من معالم اقتصاد المتنبي في استعماله للمدود، فهي ميمية مضمومة، والميم شفوية المخرج، والضمة أيضا شفوية المخرج، ويتطلب التلفظ بهما أن تستدير الشفتان استدارة، فيها من الثقل النطقي ما ليس في نطق الصائتين الآخرين، ومن المعروف أن الواو المدية أثقل نطقا، وأقل وضوحا في السمع من الألف والياء[٢]، مما يؤنس بأن تَخَيُّرَ القافية في هذه القصيدة يصدر عن الرغبة في التحكم بالتعبير عن المشاعر والأحوال النفسية الخبيئة في قصيدة، يريد لها المتنبي أن تقوم على معادلة، طرفاها التعبير عن المهابة والوقار والاعتداد بالنفس، والسخط والتبرم، من جهة، وعن الرغبة في الإبقاء على حبال الوصل من جهة ثانية، وكأن هذه القافية المقتصدة في التصويت والمد مقارنة القوافي المطلقة الأخرى من معالم النأي بالنفس عن الصوائت الطوال التي تُظهر صاحبها في غير حالة الحبور والسرور بمظهر المتفجع المتوجع خلافا لما يصر المتنبي على إظهاره من القوة والتماسك والاعتداد بالنفس.

---

(١) يرى بعضهم أنه كان لحدة الكبرياء والاعتداد بالنفس عند المتنبي أثر في موقف المتلقي والناقد منه . انظر : نعمة رحمة العزاوي، مصدر سابق، ص ١١٦.

(٢) يقول الدكتور على السيد يونس في "جماليات الصوت اللغوي" ١٨عن توالي صوتي الميم والواو: هما صوتان يتطلبان تحريك الشفاه، وفي توالي التحريك على هذا النحو شيء من الصعوبة، وانظر: بوهاس، غيوم، كو لو غلي، التراث اللغوي العربي، محمد حسن عبد العزيز، وكمال شاهين (مترجمان) القاهرة، مركز جامعة القاهرة للطباعة والنشر، ٢٠٠٠، ص ٩١.

على أن اقتصاد المتنبي في استخدام المدود، أو الصوائت الطوال في هذه القصيدة لا ينفي تعويله أحيانا على ما للمدِّ من قدرة تعبيرية في تصوير طبيعة الموقف النفسي، ومن هذا القبيل القليل قوله في مطلع القصيدة: **واحرَّ قلباه ممنْ قلبُه شَبِمُ** . فمن اللافت في هذه العبارة التوظيف المباشر والتقليدي لأسلوب التوجع القائم أصلاً على استثمار المد الصوتي حاملا للعمق الانفعالي الكامن وراءه[1]، وذلك في **قوله**: **واحرَّ**، ولكن الأبلغ والأعمق في تصوير هذا البعد **قوله**: " **قلباه** " بانحراف لغوي تمثل بقلب ياء المتكلم ألفا، وبالإبقاء على هاء السكت متحركة في الوصل، وهي لا تكون إلا في الوقف، ثم إن وجدت لا تكون إلا ساكنة، لذا عِيب على المتنبي[2]لأنه أثبتها في الوصل، وحرَّكها، والنظر إلى هذا التركيب في ضوء الموقف الانفعالي العام للقصيدة يوحي باستجابته لملابسات هذا الموقف، بل يوحي بأنه الأقدر على التعبير عن مشاعر الغضب، والتألُّم العميق والسخط المتبرِّم بما نال المتنبي من سيف الدولة، فهاء (قلباه) العميقة مخرجا، والمسبوقة بألف بلغت مداها في المد يشتركان في إنجاز تركيب صوتي يتصف باندياح في الصوت وعمق في المخرج، يجسدان باقتدار اتساع وعمق أحاسيس الغضب والألم عند لمتنبي.
ومن معالم توظيف المتنبي للمدود في هذه القصيدة قولُه مستميلا سيف الدولة:

وبيننا – لو رعيــتم ذاك – معرفـــةٌ   إن المعارف في أهل النهى ذممُ

فقد أشار إلى الـــ (معرفة) المؤنثة بالاسم (ذاك) المستعمل عادة في الإشارة إلى المذكر[3]، ويبدو أن الذي دعا المتنبي لاختيار (ذاك) دون (تلك) ما فيها من

(١) انظر: أحمد الكشك، من وظائف الصوت اللغوي، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٦، ص ٥٨-٥٩، ١٠١.

(٢) انظر: أبو العلاء المعري، معجز أحمد، مصدر سابق، ص٢٤٨/٤.

(٣) جُعِل ذلك ضرباً من الحمل على المعنى، لأن المعرفة بمعنى العرفان أو الحق. انظر: أبو العلاء المعري، "معجز أحمد" مصدر سابق، ص ٢٥٧/٤-٢٥٨.

المد الصوتي الذي يعبر عن التاريخ المديد لهذه المعرفة التي كانت تجمع بين المتنبي وسيف الدولة[1]، ولاشك أن هذا الصائت المديد يزداد امتدادا وظهورا سمعيا بالإيقاع المنبور، ولعل التذكير بهذه الصحبة المديدة يحمل على الصفح والتجاوز، والإبقاء على الوصال الذي يصبو إليه الشاعر عند صاحبه.

وبعد فهذه لمحات من توظيف المتنبي للبنية الصوتية في التعبير عن تجربته في هذه القصيدة وهي لمحات لا تدعي الاتساع في الاستقصاء، ومع ذلك تؤمِّل أن تكون مقنعة في التدليل على ارتباط مظاهر البنية الصوتية في القصيدة بوظيفتها الجمالية الدلالية، وذلك في ضوء علاقاتها العامة بمختلف عناصر النص، ولاسيما موضوعه العام، أو بنيته الدلالية العامة، وهذا ما تسعى إلى التدليل عليه أيضا الفقرة التالية في تناولها لمعجم القصيدة موضوعِ الدراسة.

المعطى المعجمي:

اللافت أن معجم هذه القصيدة تتحلى مفرداته في الأعم الأغلب بالوضوح والسهولة، وتجنب الحوشي الغريب[2]، يضاف إلى ذلك أنَّ جل هذه المفردات لا يقوم على علاقات مجازية مبهمة، أو ذوات دلالات بعيدة أو غريبة، بل على علاقات تركيبية موحية ومُشِفَّة من قبيل **المجاز الاستعاري في (حبًّا قد برى جسدي)** و**(اصطنعت لك المهابة ما لا تصنع البهم) (وتصافحت فيه بيض الهند واللمم)** و**(حتى تعجَّب مني القور والأكم)** ومن الوسائل التعبيرية المُشِفَّة

(١) ولعل مما يؤنس بذلك إشارة الأئمة إلى أن (ذاك) يشار بها إلى البعيد، قال الخطابي (وذاك تستعمل فيما كان متراخياً عنك) الرماني، الخطابي، عبد القاهر الجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، القاهرة، ط٣، دار المعارف بمصر، ٢٠٠٨، ص٣٢.

(٢) أكثر ألفاظ النص غرابة لا يتجاوز العشر، هي: شَبِم، البُهَم، القُوْر، الأَكَم، أَمَم، الوَخَّادة، الرُّسُم، الرَّخَم، زِعْنِفَة.

عند المتنبي في هذا النص **التشبيه البليغ في (السيوف دم) و(فوت العدو الذي يممته ظفرٌ) و(أنا الثريا) (وظهرُه حرَم) وقوله في الختام:**

هــــذا عتابُـــــكَ إلا أنـــــه مقــــــةٌ   قد ضـــمن الـــدرَّ إلا أنـــه كلِـــمُ

إلى غير ذلك من العلاقات التي جعلت الألفاظ السهلة الواضحة المألوفة في نظم مجازي مُشِفٍّ تستدعيه طبيعة البنية الدلالية النفسية العامة للقصيدة وأغراضها الجزئية، لأنها قصيدة تقوم على الإفهام والتبليغ والإقناع بقدر ما تقوم على التأثر والانفعال، والتأثير والإثارة والإيحاء، وهذه المرتكزات العامة للخطاب هي التي تحكمت عند الشاعر بأساليب التعبير عما قام عليه النص من معاني وقيمِ الفخر والاعتداد بالنفس، والسخط مع الحرص الشديد على التمسك والإبقاء على أن يكون عامرا ذاك الذي بين المنشئ والمتلقي، إنه الخطاب الذي يحرص على إظهار الذات المنشئة بكل ما يشرف ويدعو إلى الفخر بقدر حرصه على استمالة المخاطب للمتلقي بإثارته والتأثير فيه وإقناعه، ولا يخفى ما تستوجبه هذا المعاني والأغراض النفسية من تقرير للأفكار على أنها حقائق يمكن توظيفها في كثير من الحِجاج العقلي الذي بدتْ معالمه في غير قليل من جنبات الخطاب، ومن الطبيعي أن يقوم خطاب، هذه بنيته دلاليا ونفسيا على مفردات تخفَّفَتْ من الغريب والحوشي، وتحامت الدخول في علاقات مجازية، تفضي إلى البعد أو التعقيد.

على أن ذلك كله لا ينفي تعويل المتنبي أحيانا في اختيار مفردات قصيدته هذه على توظيف الدلالة الاسْتلْزامية، أو التَضَمُّنِيَة الاستدعائية، وقد نبَّه الخطابي (٣١٩هـ) من قبل على أن (المعقول من الخطاب عند أهل الفهم كالمنطوق به)[١] والدلالة الاستدعائية أو الاستلزامية أو التضمنية تعني أن يستحضر المتلقي صورا أو معاني من جراء سماع الكلمة في سياق ما، وقد تكون هذه المعاني أو الصور

(١) المصدر السابق، ص٥٢.

جزءا من دلالات هذه الكلمة في غير هذا السياق، وقد لا تكون[1]، ولكنها بالتأكيد ليست من المعاني المباشرة أو الأولية في السياق المستدعي لهذا الضرب من الدلالات، وهذا هو في الغالب شأن الكلمة في الشعر حيث (لا تحمل معناها القاموسي فحسب، بل تضيف إليه حشدا من المترادف والمشترك، الكلمات لا تحمل معانيها فحسب، بل تستثير معاني الألفاظ الأخرى التي ترتبط بها من حيث الصوت، أو من حيث المعنى، أو من حيث الاشتقاق، بل ربما الألفاظ المضادة أوالمستبعدة)[2] ومن هذا القبيل هنا الفعل (تصافحت) في:

أما ترى ظفراً حلــواً ســوى ظفــر تصافحتْ فيه بيضُ الهندِ واللممُ

فاللافت في هذا الاستعمال جعلُ ضرب السيوف للرؤوس مصافحة لها، وفي ذلك ما فيه من تنافر في العلاقات الدلالية، وخَرْقٍ لما يعرف بالتوارد المعجمي[3]، ولعل هذه المفارقة الدلالية يمكن تفسيرها بربطها بالبنية الدلالية العامة للقصيدة التي من أولى أولوياتها استرضاء المتنبي لسيف الدولة واستمالته، وهو غرض لا يفتأ يطل برأسه بلبوسات متباينة في مختلف جنبات القصيدة، فالمتنبي وهو يمدح سيف الدولة بالشجاعة والفتك بالأعداء يحرص على إظهار رغبته في أن يكون بينه بين سيف الدولة صفح ومصافحة، مما حمله على جعل ضرب السيوف لرؤوس الأعداء مصافحة لها. وعلى هذا النحو يمكن تفسير استعمال المتنبي للفعل (صَحِبَ) في قوله:

---

(١) انظر: جون لوينز، مصدر سابق، ص ١٤٤و ج . بروان، وج . يويل، مصدر سابق، ص٣٩-٤٤، وحافظ إسماعيلي علوي، مصدر سابق، ص ٣٦٦-٣٧١.

(٢) رينيه ويليك وأوستين وارين، مصدر سابق، ص٢٣٩، وانظر: بيير غيرو، علم الإشارة؛ السيميولوجية، دمشق، دار طلاس، ١٩٨٨، ص ٥٩، ١٢٤.

(٣) التوارد المعجمي هو تناسب معاني المفردات المتوالية في التركيب.انظر: تمام حسان، ضوابط التوارد المعجمي، مصدر سابق، ص ٣٠٥-٣٠٨.

صحبتُ في الفلوات الوحشَ منفــرداً حتى تعجب مني القورُ والأكــمُ

ففي المحور الأفقي استعمل المتنبي هنا الفعل (صحبتُ) وذلك في معرض فخره بالشجاعة وكثرة ارتياد الصحراء، والمعايشة الطويلة لوحشها، علما أن في المحور الرأسي خيارات أخرى، تفي بالمعنى العام كما تفي بمتطلبات الوزن، ومن هذا القبيل الفعل (لزمتُ) ولكن المتنبي وهو في معرض الفخر بنفسه يحرص على استمالة المتنبي والإبقاء على وده، فكان أن جعل معايشته لوحش الصحراء، وملازمته لها ضربا من الصحبة لما في ذلك من حض خفي لسيف الدولة على مصاحبة هذا الذي تهاب، وتأمن الوحْشُ جانبَه، فغدا من المناسب للمقام أن يكون ما بين المتنبي ووحوش الصحراء ضربا من الصحبة، لا مجرد ملازمة تفرضها طبيعة الموقف، ومما قد يكون المتنبي عول في اختياره له على الدلالة الاستدعائية الإيحائية لفظ (الثريا) في قوله:

ما أبعد العيبَ والنقصانَ عن شرفي أنا الثريا وذان الشيب والهــرم

فاستعمالُ لفظ الثريا في معرض فخر المتنبي بخلود ذكره، وسمو مكانته ورفعتها، يستدعى معنى آخر، مفاده أن من يفتخر عليهم هم الثرى انحطاطاً وضعةً وخمولَ ذكرٍ. ومما يمكن أن يذكر في هذا السياق استعمال المتنبي للفظ (الشوارد) في قوله مفتخرا بقصائده:

أنام ملء جفــوني عــن شــواردها ويسهر الخلق جراها ويختــصم

ففي محور الاخيتار بدائل للفظ (الشوارد) المُعَبَّر به عن انشغال الناس بشعر المتنبي، ولا سيما ما يستغلق عليهم فهمه منه، وكأن في لفظ الشوارد هذا تعبيرا عن رغبة المتنبي الدفينة والمعلنة في استمالة سيف الدولة وكسب وده، فإن لم يكن بينهما فالمصير هو التشرد والضياع، مما يشي بأن المتنبي يشعر وهو في أشد المواقف فخرا بنفسه بالحاجة الماسة لوصال سيف الدولة .

وبعد فلعل في هذه النماذج ما يقنع بأن مما تحكم باختيار المتنبي لمفردات قصيدته التعويل على دلالتها الاستلزامية الاستدعائية، مما كان له دور في بناء الجانب الإيحائي الجمالي في هذا النص الشعري، وتحقيق ما يسمى بمعنى المعنى وهو جانب رئيس مما يقوم عليه الشعر.

ويبدو أن مما ساهم في ذلك أيضا الثنائيات اللفظية القائمة على مفارقات، أساسها الجمع بين ما لا يأتلف معانيه من الألفاظ، ومن هذا القبيل (**الحرُّ والشبِمُ**) و(**الخصمُ والحكمُ**) و(**الشحم والورم**) و(**الأنوار والظلم**) و(**السمع والصمم**) و(**الوجدان والعدم**) و(**البزاة والرخم**) و(**الصحبة والوحوش**) و(**الرِّجْلان رِجْلٌ**) و(**اليدان يدٌ**) فالملاحظ في هذه الثنائيات اللفظية أن الشاعر زاوج بين غير المؤتلف من الألفاظ في علاقات دلالية تركيبية، مما أسبغ على النص ضربا لطيفا من التوتر في العلاقات الدلالية، مكَّنَ المفردات من الإيحاء بمزيد من المعاني الإضافية المركبة، على نحو جعل النص يزاوج باقتدار في التعبير بين الإبلاغ والإيحاء.

المعطى الصرفي

يلاحظ من يتتبع البنية الصرفية لهذا الخطاب أنه خطاب يوظف دلالة البنية الصرفية في بناء دلالته العامة، مما يوحي أن دلالة هذه البنية ليست أقل أهمية في تخير العنصر الصرفي من متطلبات البنية العروضية، فقد شاع في النص من البنى الصرفية ما يعزز معاني المبالغة والتوكيد في نسبة المحمول إلى الموضوع، أو الصفة إلى الموصوف سواء أكان منشئا أم مخاطبا، ومن **معالم ذلك ظهور مشتقات نحو اسم التفضيل (أحسن، وأعدل، وشَرّ) وصيغة التعجب نحو (ما أبعدَ، وما أخلقَ) والصفات المشبهة أو المبالغة ومنها (قلبه شبم)** و(**شديد الخوف**) و(**الظَّفَر الحُلْو**) و(**الخَصْم الحكَم**) و(**الناظرالأعمى**) و(**اليد الفرَاسة**) و(**الناقة الوخَّادة**).

على أن الأكثر بروزا في البنية الصرفية لهذا النص إيثاره للصيغة المزيدة من الفعل على صيغته المجردة مع اتفاقها في المعنى المعجمي، وهذا ما يلاحظ في **قول الشاعر (ما لي أكتِّمُ حبا) و(ليت أنَّا بقدر الحب نقتسم) و(موج الموت يلتطم) و(اصطنعت لك المهابة ما لا تصنع البهم) و(تعجَّب مني القور والأكم) و(ترحَّلَ) و(ودَّعَ)**[(١)] و(انهزم) فاختيار هذه الأفعال المزيدة لم يكن محكوما بمتطلبات العروض بقدر ما كان محكوما بمتطلبات البنية الدلالية العامة للنص، مما يشير إلى قيام النص على اتفاق عفوي عضوي بين مُكَوِّنه العروضي، ومُكَوِّنه الصرفي، ولعل في تناولنا لنماذج من هذه الاستعمالات ما يُـــدَلِّـــل على صحة هذه المزاعم، ومن ذلك استعمال الفعل (أكتِّم) في قول الشاعر:

ما لي أكتِّم حباً قـــد بـــرى جـــسدي ... وتدَّعي حبَّ سيف الدولة الأمـــمُ

فالفعل المزيد (أكتَّم) في هذا البيت يتفق في المعنى مع المجرد (أكْتَمُ) ولكن في صيغة (فعَّل) ما ليس في صيغة (فَعَلَ) من الدلالة على مغالبة

---

(١) الجدير بالتنبيه أن (ودع) غير مستعمل في المطرد من المدونة العربية، ولكنه موجود في متنها بدليل أن سيبويه مثلا يقول: إن العرب أماتت (ودَعَ) ولا يمات الشيء إلا بعد أن يكون موجودا، ومعروف أنه قرئ بالفعل (ودَعَ) في القرآن الكريم وأن بين هذا الفعل- بغض النظر عن مدى شيوعه- وبين (ودّع) خلافاً دلالياً، أضفاه المعنى الصرفي للبنية المزيدة (فعّل) مفاد ذلك أن (ودَعَ) يعني تَرْكَ الشيء بلا إشارة إلى حرص التارك على المتروك، لذلك يفسر الأئمة ندرة استعمال (ودع) بالاستغناء عنه بـــ (ترك) أما المزيد (ودَّع) ففيه إيحاء بحرص المودِّع على المودَّع، وهذا ما يفهم بوضوح من سياق استعمال المتنبي لهذا الفعل في قصيدته هذه، ومما يؤنس بصحة هذا الزعم أن الشاعر آثر المزيد (ودَّع) على البديل المجرَّد لـــ(ودَعَ) وهو الفعل (ترك).

الشاعر لنفسه وإجهادها للتتمكَنَ من كتمان حبها لسيف الدولة، وغني عن البيان أن هذه المغالبة، وذلك الإجهاد ما كان الشاعر بحاجة إليهما في هذا الموقف لولا تمكن حب سيف الدولة من نفسه، وهو الحب الذي يؤمِّل المتنبي أن يكون مدعاة عند سيف الدولة للإبقاء على الوصال بينهما، ومن هذا القبيل اختيار الفعل (ترحَّلتَ) في قوله:

إذا ترحلتَ عن قــوم وقــد قــدروا ألا تفــارقهم فــالراحلون هــمُ

فاختيارُ الفعل المزيد (ترحَّل) عند المتنبي مع وجود المجرد (رحل) بالمعنى نفسه لم يكن بداعي الوفاء بمتطلبات العروض كما قد يتبادر إلى الذهن، بل لما في البنية المزيدة من دلالة صرفية تعزز المعاني الأساسية المكونة للبنية الدلالية العامة للقصيدة، ففي الفعل (ترحَّل) ما ليس في المجرد (رحل) من الدلالة على المغالبة وإجهاد النفس لإقناعها بالرحيل عن سيف الدولة، وفي ذلك ما فيه من إظهار المنشئ للتمسك بالمتلقي المخاطَب، هذا التمسك الذي دلَّل عليه المتنبي في البيت السابق بإشارته إلى أن رحيله عن سيف الدولة لم يكن بلا توديع، والحرصُ على التوديع أمارة على اهتمامنا بمن نفارق ودليل على تمسكنا بهم، وفي ذلك ما يشي برغبة المتنبي في استمالة قلب سيف الدولة، وهو في أشد لحظاته افتخارا عليه بأهميته في حياته حتى تراءى له أن رحيله عن سيف الدولة يعني رحيل سيف الدولة نفسه، وهو رحيل معناه الفناء، لأن القطيعة بينهما إيذان بزوال ما لسيف الدولة من ذكر ذائع الصيت في الآفاق، لِمَ لا؟ والمتنبي وزارة الإعلام التي سوَّقتْ سيفَ الدولة وروَّجتْ له، مما يعني أنهما على قدر واحد من الحاجة إلى أن يكون ما بينهما عماراً، لا خرابا. ومما يلاحظ فيه أثر معنى البنية الصرفية في تخير المتنبي له الفعل المزيد (اقتسم) في قوله:

إن كـــان يجمعنـــا حـــبٌّ لِغُرَّتِـــه فليت أنَّا بقَــدْر الحــب نقتــسمُ

فإيثار المتنبي للفعل المزيد (نقتسم) على مجرده (نقسم) ليس إكمالا للوزن والقافية، بل لما في (اقتسم) ما ليس في (قسم) من الإيحاء بحرص المقتسمين على المقسوم بينهم، وهو رعاية سيف الدولة لهم، وفي ذلك بيانٌ، لمشاعر السخط والظلم التي تلابس المتنبي في علاقته بسيف الدولة في ذلك الموقف، وقد زاد هذا البيان حدة التمنِّي المستفادُ من (ليت) في قوله: **فليت أنا بقدر الحب نقتسم**. وبعد فقد حاولتْ هذه الفقرة الكشفَ عن آلية عمل النص موضوعِ الدراسة في توظيفه للمعطي المعطى في إنجاز البنية الجمالية الدلالية والنفسية، أما الفقرة التالية فتسعى إلى الكشف عن آلية توظيفه للمعطى النحوي في إنجاز هذه البنية.

المعطى النحوي:

يُظْهِر التصنيفُ التحليلي لمركبات الجمل التي يقوم عليها هذا النص أن هذه المركبات موظفة في تحقيق التوازن بين أطراف الثنائيات التي يقوم عليها، والتي كنا قد عرضنا لها من قبل، وفي مقدمتها ثنائيتا الإبلاغ والإيحاء في الوظيفة، والانفعالية والعقلانية في الطرح والمعالجة، فمركبات جمل النص توحي بأنه نص يغلب عليه الإخبار السردي القائم على تقرير وتمكين ما يخبر به على نحو من الثبات والديمومة مع غير قليل من التوتر المحروص على ضبطه والتَحَكُّمِ به، فمجموع ما في هذا النص من الجمل قرابة[١] مئة وعشرين جملة، سبع وأربعون منها اسمية، هيمن عليها الإخبار والتقرير، مما عزز دلالتها الأصلية على الثبوت والديمومة[٢]، ومن هذا القبيل

(١) مبعث القول بالتقريبِ الاختلافُ في تقدير متعلقات أشباه الجمل؛ أهي أسماء مشتقة أم أفعال؟ والخلاف في مفهوم الجملة، كالخلاف في الشرط أهو جملة أم تركيبٌ؟

(٢) معروف في العربية أن الأصل في الجملة الاسمية الدلالة على ثبوت ودوام اتصاف المسند إليه بما أسند إليه. انظر: مراجع الحاشية التالية.

(**قلبه شبم، حالي عنده سقم، فوت العدو الذي يممته ظفرٌ، في طيه أسفٌ، في طيه نعمُ، عليك هزمهم، إن المعارف في أهل النهى ذممُ، شحمه ورمُ**) ويشارك هذه الجمل الاسمية في الدلالة على الإخبار والتقرير الثبوتي خمس وثلاثون جملة فعلية ماضوية الفعل[1]، غلب على معظمها الإخبار المقرِّر لما تخبر به والمؤكد له غالبا بـــ (قد) التحقيقية، وذلك من قبيل (**قد برى جسدي، قد زرته، قد نظرت إليه، قد ناب عنك، ألزمت نفسك، نظر الاعمى إلى أدبي، أسمعت كلماتي من به صمم، قد ضُمِّن الدُّرَ، قد قدروا**) وأسبغ على النص شيئاً من الحركية والتجدد في المعاني والأحداث، وعدم الاستقرار في المعطى النفسي للقصيدة، قرابة خمس وثلاثين جملة فعلية مضارعية الفعل، وذلك من قبيل (**أكتِّم حبا قد برى جسدي، تدعي حب سيف الدولة الأمم، يجمعنا حبٌّ، نقتسم، أعيذها نظرات منك صادقة، ويسهر الخلق جراها، ويختصم، وموج الموت يلتطم**، وربما هيمن هذا الضرب من الجمل على البيت كله كما في قوله:

كم تطلبــون لنـــا عيبــا فيعجــزكم ويكره الله ما تـــأتون والكـــرمُ

أرى النوى تقتضيني كــل مرحلـــة لا تستقل بها الوخـــادة الرســـم

ومما أسهم في إبراز سمة التجدد والحركية في معاني هذا النص وأحداثه، والاضطراب الانفعالي جمل إنشائية، قاربت العشرين، وتوزعت بين القسم "١" والنهي "١" والتعجب "٢" والتمني "٤" والنداء الخارج إلى معنى التعجب والحسرة والتوجع "٣" والاستفهام الخارج إلى معاني التقرير والتعجب

---

(٢) الراجح أن الأصل في الفعل الماضي إفادة وقوع الحدث على سبيل الثبوت، لا التجدد خلافا لمن جعله مع المضارع في قرن واحد من حيث الدلالة على الديمومة والتجدد في وقوع الحدث المعبر عنه. انظر: عبد القاهر الجرجاني، مصدر سابق، ص ١٣٣-١٣٦، وفاضل السامرائي، مصدر سابق، ص١/١٥، ومحمد حماسة عبد اللطيف، من الأنماط التحويلية في النحو العربي، القاهرة، دار غريب،٢٠٠٦، ص ٣٠،٥٦-٥٧، وعلي سليمان، مصدر سابق، ص ١١٠ وما بعدها.

والنفي والإنكار، فهذه المركبات الإنشائية مشحونة بانفعالات التأثر المتباينة والمختلطة الملابسة للمتنبي في إنشائه لهذا النص، مما يؤيد أن النص زاوج بحرص تمليه سياسة المناورة التي اتبعها المتنبي مع سيف الدولة بين أطراف ثنائيات قائمة على المفارقة والتعارض، وفي مقدمة هذه الثنائيات التي جسدها التشكيل اللغوي الإبلاغ والإيحاء في الوظيفة، والعقلانية الذرائعية والانفعالية في المنهج والوسيلة، والنقمة على سيف الدولة والشكوى منه والعتب عليه من جهة والتمسك به واستمالته من جهة ثانية .

وقد انعكس الحرص على التوازن بين أطراف هذه الثنائيات المتعارضة ترابطا واتساقا في البنية الدلالية التركيبية العامة والجزئية للنص، فمما يلفت الانتباه في النسيج التركيبي النحوي العام لهذا النص ترابط تراكيبه ترابطا طافحا بالدلالة على الاتساق النصي ببعديه الشكلي والمضموني، وهو ترابط قائم على توالد الأفكار بعضها من بعض، وذلك بتماسك وتدفق، يكشفان عن غنى هذه الأفكار وتأصلها في نفس المنشئ، وتجزُّرها في التعبير عن الحالة الانفعالية، كما يكشفان عن وضوح في الرؤية وواقعية في الطرح والمعالجة المتلاحمة مع الأبعاد النفسية والعاطفية تلاحما عضويا، وهذا ما يواجه المتلقي في مختلف جنبات القصيدة، ومن هذا القبيل قول المتنبي في مدح سيف الدولة:

فكـــان أحـــسن خلـــق الله كلهـــم ‌‌‌‌‌‌‌‌ وكان أحسن ما في الأحسن الشيمُ

فـــوتُ العـــدوِّ الـــذي يممتَـــه ظفـــرٌ ‌‌‌‌‌‌‌‌ في طيه أسـفٌ فـــي طيـــه نِعَـمُ

ومنه في فخره بالشجاعة قائلا:

ومهجةٍ مهجتي من هــم صــاحبها ‌‌‌‌‌‌‌‌ أدركتها بجــواد ظهــرُه حَــرَمُ

فهذه الأبيات نموذج في التدليل على ما يقوم عليه النسيج النحوي للنص من جودة الحبك والسبك والترابط الدلالي التركيبي، والتدفق المعنوي بتلقائية

عفوية قائمة على تمكن تجربة مقتدرة أجادت الوفاء بما تتطلبه الصنعة الفنية من التركيب المشف في معمار القصيدة التشكيلي والدلالي والنفسي ،وذلك مع الخلو من المعاظلة التركيبية، بل مع حرص على تركيب إيحائي إبلاغي، تمخض عن نص تمكن مع حرصه على الإيصال والإبلاغ من الارتقاء إلى عالم الفن والجمال بما يقوم عليه من فيض لمشاعر التأثر عند المنشئ، ومن عناصر الإثارة والتأثير عند المتلقي، وقد تجلى الجانب الإبلاغي للنص ضربا من الوضوح والمنطقية في العرض والتناول والحجاج العقلي، الذي ارتقى إلى الشعرية بالابتعاد عن المباشرة الباردة والمسطحة، مما يجعلنا نحس بأننا أمام مركب فني زاوج باقتدار بين الإبلاغ والإيحاء، بل زاوجت عبارته بين الإشارية والتعبيرية مزاوجة خلَّاقة، تذكر بقول بول فاليري: (للتعبير اللغوي مظهران؛ نقل حقيقة، وتوليد عاطفة، والشعر هو حل وسط، أو نسبة معينة بين هاتين الوظيفتين)[١].

ومن معالم النسيج النحوي لهذا النص قيامه على ما يعرف في فن الشعر بالإطناب أو الحشو الفني[٢]، وهو تقنية أسلوبية من التقنيات التي تمكن الشعر من المزاوجة بين الإقناع والإمتاع، أو الإبلاغ والإيحاء، وقد تجلت معالم هذه التقنية الأسلوبية في النص الذي بين أيدينا بالبسط والاسترسال، وتكرير المعاني بأساليب مختلفة على نحو يظهرها وكأنها حقائق مقررة، وهذا واضح بجلاء في المقاطع المشغولة بالفخر، ولاسيما الأبيات من الخامس عشر حتى

---

(١) جون كوين، بناء لغة الشعر، مصدر سابق، ص ٢٣١.

(٢) انظر: المصدر السابق، ص٧٠، ١٦٥، ١٧٣، ويوري لوتمان، مصدر سابق، ص٨٦. وقد أشار النقاد العرب قديما إلى ضرب معيب من الحشو في الشعر، وهو ما لم يؤت به إلا لإقامة الوزن والقافية، وسمَّوا هذا العيب حشواً حينا واتكاء حينا ثانيا، واستدعاء حينا ثالثاً . انظر: نعمة رحيم العزاوي، مصدر سابق، ص ٢٥٣-٢٥٤.

الثالث والعشرين، أو المشغولة بالمدح ولاسيما الأبيات من الرابع حتى الحادي عشر، ومن معالم التعويل على تقنية الحشو الفني تكريره لأسلوب (رب) وذلك في قوله:

وجاهلٍ مدَّه في جهله ضحكي حتى أتته يدٌ فراسة وفمُ

وقوله:

ومهجةٍ مهجتي من هم صاحبها أدركتُها بجوادٍ ظهرُه حَرَمُ

رجلاه في الركض رجلٌ واليدان يد وفعله ما تريد الكفُّ والقدمُ

ومرهفٍ سرتَ بين الجحفلين به حتى ضربت وموجُ الموت يلتطمُ

فإضافة إلى ما يدل عليه أسلوب (رب) في سياق الفخر من التكثير المتساوق مع ما يتطلبه الفخر من المبالغة وتوكيد المعاني المفتخر بها تُمَكِّنُ (رب) هذه من الاسترسال في سرد هذه المعاني على نحو من التحقيق والتمكين والتوالد الدلالي الذي لا يندر أن يفضي إلى ما أشرنا إليه في القصيدة من الحشو الفني الذي هو سمة عامة غالبة على النسيج النحوي لهذه القصيدة كما أنه سمة ظاهرة أحيانا في تراكيبها الجزئية، ومن معالم ذلك ما في قوله:

إذا نظرت نيوب الليث بارزة فلا تظنن أن الليث يبتسمُ

فالملاحظ أن الشاعر استعمل في الشطر الثاني، وهو في معرض الفخر على الخصم **الاسمَ الظاهرَ (ليث)** مع أنه يمكن أن يغني عنه ضميره الأخْصَر لوروده في الشطر الأول، مما يعني أن الأصل أن يقال: **فلا تظنن أنه يبتسم**، ولكن المتنبي عدل عن المضمر إلى ظاهره لما في تكرير الاسم الظاهر(ليث) من تأكيد لمعادلته الأسد في الشجاعة، ولما في تكرير هذه اللفظة من أثر في إشاعة جو الترهيب الذي يرغب المتنبي في أن يعيشه ذلك الخصم الذي مدَّه في ضحكه

تظاهرُ المتنبي بالضحك، والذي يؤنس بذلك مقارنة البنية الدلالية التركيبية السطحية لهذا التركيب الشعري ببنيته العميقة، وهي: **فلا تظننه مبتسما**، فالملاحظ أن المتنبي عبَّر عن مفعولي (ظنَّ) المفردين بتركيبين إسناديين **(أنَّ الليثَ يبتسم)** وذلك لما يتطلبه السياق النفسي والدلالي من التوكيد والتقرير والتمكين وغير ذلك مما يعزز لدى المتنبي ما هو بحاجة إليه في هذا الموقف من روح الثقة بالنفس والافتخار على الآخر، وفي هذا السياق نذكر بما نص عليه بعض النحاة من أن الكلام كلما كان أكثر إسنادا كان أشدَّ توكيدا. ومن الحشو الفني الموظف توظيفا لافتا لدى المتنبي في هذه القصيدة ما عرف لدى جان كوين[١] بصفة الإطناب أو الصفة المُحَدِّدة، وغير المُحَدِّدة، كما في قول المتنبي:

أعيـــذها نظـــرات منـــك صـــادقة أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورمُ

فالذي يستوقف المرء في هذا البيت وصف نظرات سيف الدولة بالصدق، وهو وصف أضفى على التركيب مروَاغَة دلالية مناوِرة، جعلته تركيبا منفتحا على أبعاد معنوية ونفسية متباينة، ومتساوقة في الوقت نفسه مع البنية الدلالية النفسية العامة لهذه القصيدة، فحَمْلُ هذا الوصف على التبيين أو التمييز كما يقول النحاة يُفْهِم أن نظرات سيف الدولة كما يتراءى للشاعر منها ما هو صادق، ومنها ما هو ليس كذلك، وأن الشاعر يستنهض في هذه اللحظات الصادقَ من هذه النظرات، ويبدو أن معطيات الموقف الذي تصدر عنه هذه القصيدة تسمح بمثل هذه القراءة، ذلك أنها قصيدة عتابية لا تتردد في إبداء قدر من افتخار المعاتِب على المعاتَب. وإن لم تُحْمَل هذه الصفة على التبيين أو التمييز، بل على امتداح صفة الصدق في نظرات سيف الدولة واستنهاضها فتكون من قبيل تحصيل الحاصل، لأن مجرد نسبة هذه النظرات إلى رجل

---

(١) انظر: جون كوين، بناء لغة الشعر، مصدر سابق، ص ١٦٥-١٦٩.

مثل سيف الدولة يجب أن يكون كفيلاً بالتدليل على صدقها، مما يعني أن غرض هذا الوصف إنما هو توكيد صفة الصدق في شخص الممدوح، وهو توكيد يهدف إلى الاستعطاف والاسترضاء، فإن لم يفلح في ذلك صار توكيدا لنفي في معرض الإثبات، ولعل مما يؤنس بذلك الدلالة الاستلزامية لصفة الصدق نفسها، وهي دلالة تعني تنبيه سيف الدول على ضرورة أن يتحري المصداقية في تعامله مع المتنبي، ولاسيما فيما شاع من وشايات،غرضها الإيقاع بينهما. ومن معالم الحشو الفني اللافت في هذه القصيدة قول المتنبي:

أنا الذي نظر الأعمـــى إلـــى أدبـــي وأسمعت كلماتي من به صـــمم

فالبنية الدلالية النحوية العميقة لقوله (أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي) هي الجملة النواة (نظر الأعمى إلى أدبي) التي يولد منها جملة (أنا نظر الأعمى إلى أدبي) وهذه الجملة يولد منها أيضا جملة (أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي) ولا يخفى ما في الاسم الموصول وصلته في الجملة الأخيرة من تحقيق وتمكين وتهويل وتعظيم لإسناد المسند إلى المسند إليه، ولا يخفى أيضا ما في هذا الحشو الموظِّف لضمير المفرد المتكلم (أنا) من الاستجابة لمتطلبات الحالة التأثرية المعيشة في لحظات الافتخار بالنفس. على أن هذا البيت عوّل على أسلوب كنائي جعل تراكيبه – على ما فيها من الحشو - طافحة بالانفعال ومشحونة بقوة دلالية مكثفة مكتنِزة ومؤكَّـــدة في الوقت نفسه، وهذا مكمن جمالية تقنية الكناية عند البلاغيين[١]، وهو ما نلمحه من اكتناه قول الشاعر

---

(١) يقول عبد القاهر الجرجاني: السبب في أن يكون للإثبات إذا كان من طريق الكناية مزية لا تكون إذا كان من طريق التصريح أنك إذا كنيت عن كثرة القرى بكثرة رماد القدر كنتَ قد أثبت كثرة القرى بإثبات شاهدها ودليلها، وما هو علَم على وجودها، وذلك لا محالة يكون أبلغَ من إثباتها بنفسها، وذلك لأنه يكون حينئذ سبيلُ الدعوى التي تكون مع الشاهد . دلائل الإعجاز، ص ٣٤٣.

(نظر الأعمى إلى أدبي) و**(أسمعت كلماتي من به صمم)** فهاتان العبارتان مما كنَّى به المتنبي عن اعتداده بشاعريته الفذة، وهما عبارتان تدلان على هذا المعنى دلالة مؤكدة مصحوبة بالدليل على صحة ما تدعيانه، فالعبارتان تعبران عن عميق فخر المتنبي بشاعريته وتدللان في الوقت نفسه على هذه الشاعرية بما تزعمانه من أنها شاعرية تتميز بما ليس مألوفا من إسماع للأصم، وجعل الأعمى قادرا على النظر. وفي ذلك ما فيه من الاقتدار على توظيف طاقات اللغة في التعبير عن عميق افتخار المتنبي بشاعريته، ومن معالم ذلك في هذا البيت حضور ضمير الذات المفتخرة بما لها من مآثر، وهذا ينبه على أهمية الدور الذي تقوم به الضمائر في بناء النص الشعري خاصة، وفي الخطاب اللغوي عامة، فالضمائر تشكل بعلاقاتها نموذج العالم الشعري للمبدع، ذلك أن مدلول كل ضمير يتوقف على مفهوم البناء الكلي للعمل الشعري في جملته[1] و(من الوسائل الإجرائية التي تفيد في بعض النصوص حركة الضمائر على سطح النص، وتنوع هذه الضمائر من متكلم أو مخاطب، أو غائب، وغلبة بعضها في النص على بعضها الآخر، والتحول الذي يتم بينها، وما يُظْهِرُه كلُّ ذلك من حركة دلالية نفسية في النص، فضلا عما تقوم به الضمائر من التماسك النصي من حيث الإحالات المتطابقة، أو غير المتطابقة، أو التبادل بين الظاهر والمضمر أو العكس)[2] لذا لوحظ (أن المخالفة بين الضمائر من الممكن أن تكون مجالاً خصباً لدلالات متعددة تتوقف على صياغة القصيدة كلها)[3] ومن أهم ما تقوم به الضمائر ببنيتها

---

(١) انظر: يوري لوتمان، مصدر سابق، ص١٦٢، ١٦٨، ومجوعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مصدر سابق، ص ٢٤٤، ٢٤٨.

(٢) محمد حماسة عبد اللطيف، الإبداع الموازي، مصدر سابق، ص ١٧٧-١٧٨بشيء من التصرف. وانظر : ص ١٧٩.

(٣) محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، مصدر سابق، ص ٢٣.

السطحية التشكيلية أيضا أنها تحدد بدقة الأصوات الرئيسة في البنية العميقة للنص كما تحدد أصواته الثانوية التي تكون استكمالا لمتطلبات الأصوات الرئيسة، وبناء على ذلك نلاحظ أن في النص موضوعِ الدراسة صوتين رئيسين، يمثلان المتنبي، وسيف الدولة، ولكن تنوعت التجليات التشكيلية للضمائر في بنية النص السطحية، وقد وظف المتنبي هذا التنوع - كما سنرى- في التعبير الدقيق عن ألطف المشاعر والأحاسيس، وعن أدق التفاصيل في المعاني والأفكار.

أما صوت المتنبي، فغالبا ما يتجلى في النص بضمير المتكلم المفرد، أو بضمير جمع المتكلمين، ونادرا ما يتجلى بضمير المخاطَب على ما يعرف في البلاغة بالتجريد، وأما صوت سيف الدولة فغالباً ما يتجلى بضمير المخاطَب المفرد، أو بضمير المخاطَب الجمع، وقد يتجلى بضمير الغائب المفرد، ولاشك أن لهذا التنوع التشكيلي في التعبير عن هذين الصوتين الرئيسين في هذه القصيدة ما يسوغه في البعد الشكلي والبعد النفسي العاطفي، وهو ما سنحاول بيان معالمه، ويحسن قبل ذلك أن نقدم تصورا إجرائيا عاما للبنية المقطعية الضميرية لهذه القصيدة التي يمكن تصورها بكثير من الواقعية في خمسة مقاطع، يتجلى فيها بوضوح التنوع في أساليب استعمال الشاعر للضمائر المعبرة عن صوتي قصيدته الرئيسين، كما يتجلى في استقلال كل واحد من هذه المقاطع بضمير دون غيره أو بهيمنة ضمير دون غيره، وهذا ما يمكن أن يلاحظ في عرض مقاطع القصيدة الخمسة التالية:

١ - المقطع الأول، ويقع في ثلاثة أبيات، من البيت الأول حتى الثالث، وقد برز فيه تعبير المتنبي **بضمير المفرد المتكلم**.

٢ - المقطع الثاني والواقع في عشرة أبيات، من البيت الرابع حتى البيت الرابع عشر، وقد استقل في جزئه الأول- من البيت الرابع حتى البيت السادس- **ضمير المفرد الغائب** متحدثا عن سيف الدولة،

وهيمن على جزئه الثاني- من البيت السابع حتى الرابع عشر- **ضمير المفرد المخاطب**، وذلك في مخاطبة سيف الدولة.

٣ - المقطع الثالث الواقع في ثمانية أبيات- من البيت الخامس عشر حتى البيت الثالث والعشرين- هيمن عليه **ضمير المفرد المتكلم**، وذلك في معرض فخر المتنبي بشجاعته وشعره .

٤ - المقطع الرابع الواقع في خمسة أبيات من البيت الرابع والعشرين حتى البيت الثامن والعشرين، استقل به **ضمير المتكلم الجمع، وضمير المخاطب الجمع**، وذلك في معرض مخاطبة المتنبي لسيف الدولة .

٥ - المقطع الخامس والأخير الواقع في تسعة أبيات من البيت التاسع والعشرين إلى البيت السابع والثلاثين، غلب عليه **ضمير المفرد المتكلم** لدى حديث المتنبي عن نفسه، كما برز فيه **ضمير المخاطب المفرد**، وذلك في مخاطبته لسيف الدولة .

يوضح هذا العرض لمقاطع النص الخمسة ما في كل منها من ضروب الضمائر كما يوضح أنه تناوبها على هذه المقاطع كان على النحو التالي: ضمير المفرد المتكلم، ثم المفرد الغائب، ثم المفرد المخاطب،ثم المفرد المتكلم، ثم المتكلم الجمع والمخاطب الجمع، ثم المفرد المتكلم، ثم المفرد الخاطب. ولا يخفى ما لتنوع الضمائر من أثر في تَجَدُّد تشكيل المعمار الموسيقي للنص وتنوعه، مما يحد من رتابة متطلبات وحدة الوزن والقافية وآليتها، فهذا التنوع المتناوب في البنية الضميرية يتيح عمليا المزيد من الخيارات الإيقاعية النبرية والتنغيمية[(١)] المتنوعة

---

(١) من المعروف أن التنغيم من عوامل التنوُّع في البنية الإيقاعية للقصيدة. انظر: علي السيد يونس، مصدر سابق، ص ٥٦. ومن المناسب التذكير هنا بتنبيه رينيه وليك وأوستين وارين في " نظرية الأدب" ص ١٩٧-١٩٩على تنوع البنية الإيقاعية للقصيدة بتنوع إلقائها لدى المتلقين.

والمتجددة بتنوع وتجدد أحاسيس الأطراف المشاركة في النص إنشاء وتلقيا، وتذوقا وفهما وتأويلا، مما يبقي ذائقة المتلقي على درجة من اليقظة والتنبه كما يشحذها لتتمكن من التواصل المتفاعل مع النص تفاعل تأويل وتذوق. وقد أدرك سلفنا هذه الحقيقة في معرض الحديث عن أثر تنويع النص في استعمال الضمائر، وهو ما عرف لديهم بالالتفات الذي جعلوه من محاسن الكلام، ووجه ذلك عندهم (أن الكلام إذا نُـقِـل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسنَ تطريةً لنشاط السامع، وأكثر إيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد)(١).

على أن هذا التنوع في استعمال الضمير حاملٌ لشحنات دلالية عاطفية تنسجم والمكون العاطفي النفسي العام للقصيدة، فقد عبر المقطع الرابع مثلا بضمير المتكلم الجمع عن المتكلم المفرد، وهو المتنبي، كما عبر بضمير المخاطب الجمع عن المخاطب المفرد، وهو سيف الدولة، ومما يعنيه تكلُّم المفرد بصيغة الجمع تعظيمُ المتكلم لنفسه والاعتدادُ بها، كما أن مخاطبة المفرد بصيغة الجمع تعني تعظيمَ المتكلم لشأن المخاطب، وتكون المحصلة الدلالية لاستعمال المتنبي في هذا المقطع لضمير الجمع تكلماً ومخاطبة بدلا من ضمير المفرد هي إبلاغ سيف الدولة بأن المتنبي لا يقل عنه عظمة ورفعة، وهذا توجيه ينسجم وعنصرا أساسيا في البنية الدلالية لهذه القصيدة، وهي عدم شعور المتنبي بالصغار، ولو أمام سلطان الزمان.

أما المقطع الثالث الذي يستقل به ضمير المتنبي المفرد المتكلم فيتمحور حول فخره بما يراه لنفسه من مناقب الشاعرية والشجاعة، وضمير المفرد المتكلم على كونه مطابقا للواقع في هذه الحالة هو الأقدر والأدق في التعبير

---

(١) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، محمد عبد المنعم خفاجي (شارح ومعلق)، القاهرة، ط٣، المكتبة الأزهرية للتراث، ١٩٩٣، ص ٩١/١.

عن مشاعر الفخر بمناقب الذات، وكأن استعمال ضمير الجماعة في هذا السياق قد يوهم أو يشعر ولو باللفظ أن المفتخِر مشارَك فيما يفتخر به، واستعمال ضمير المفرد المتكلم يحول دون توهم أي احتمال من هذا القبيل في هذا السياق، ومما يؤيد هذا الزعم هنا إيثار المتنبي لضميره المفرد المتكلم حيث يمكن أن يحل مكانه ضميره المفرد الغائب، وذلك في قوله:

أنا الذي نظر الأعمـــى إلـــى أدبـــي وأسمعت كلماتي من به صـــممُ

فالضمير الراجع على الاسم الموصول من جملة الصلة في صدر هذا البيت يصلح أن يكون ضمير المفرد الغائب، فيقال: **أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبه، وأسمعت كلماته من به صمم**، ولكن المؤكد أنه ليس بمقدور ضمير الغائب خلافا لضمير المتكلم في هذا السياق أن يعبر عن مشاعر تأثر المتنبي بالفخر بشاعريته، مما يؤيد أن تخيره لضمير المفرد المتكلم في معرض الفخر بالنفس إنما كان لما أحس به من أن هذا الضمير هو الأقدر على تحمل مشاعر الفخر الفياضة. كما يؤيد مزاعمنا القاضية بأن تخير المتنبي للضمير في هذه القصيدة إنما يتحكم به ضرورات فنية ودلالات نفسية، ومن معالم ذلك استعماله ضمير المفرد الغائب في مخاطبة سيف الدولة، وذلك في قوله:

واحـــر قلبـــاه ممـــن قلبـــه شـــبمُ ومن بجسمي وحالي عنده سقم

فالمشْتَكَى منه في هذا البيت هو سيف الدولة، وهو المعني بهذا الخطاب العتابي عامة، لذا كان العمل بالظاهر المباشر يقتضي المتنبي أن يقول: واحرَّ قلبي من قلبك الشبم، باستعمال كاف الخطاب، وهذا يعني أن المقصود بهاء الغائب من كلمة (قلبه) إنما هو المخاطب في البنية الدلالية العميقة للنص، ولكن المتنبي عدل عن ضمير المخاطب إلى هاء الغائب ليكون مطلع خطابه

العتابي هذا أقرب إلى اللطف والمداراة[1]، و إنقاذِ ما يمكن إنقاذه، وأبعدَ عن التعنيف والتصعيد، لذا كـًـيـِّـف التركيب النحوي تكييفا، يمكنه من استعمال ضمير الغائب في التعبير عن المخاطب لما في التعبير بكاف الخطاب من المباشرة والإثارة والتصعيد في مواقف النقد والعتاب، وهذا ما لا يخدم سياسة المتنبي مع سيف الدولة، المتوسلة بالرفق واللين والمدارة، وهي منطلقات

---

(١) وفي هذا السياق نذكر ما لاحظه النقاد العرب من الأثر في استعمال الضمير للتعبير عن معان تُكْرَه مواجهة المخاطبين بها. انظر: نعمة رحيم العزاوي، مصدرر سابق، ص٢٧٧-٢٧٩. ومما يذكر في هذا السياق ما قيل في تفسِّير بعض الأئمة استعمالَ القرآن الكريم لضمير الغائب بدلا من ضمير المخاطب في مخاطبة الرسول (ص) بقوله تعالى "عبس وتولى أن جاءه الأعمى. وما يدريك لعله يزَّكَّى" عبس١-٣. فقد ذكر محمود الآلوسي، روح المعاني، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤١٥ه ص٢٤١/٥ " أن ضمير "عبس" وما بعده للنبي صلى الله عليه وسلم، وفي التعبير عنه عليه الصلاة والسلام بضمير الغيبة إجلال له صلى الله عليه وسلم، لإيهام أن من صدر عنه ذلك غيرُه، لأنه لا يصدر عنه صلى الله عليه وسلم "ومما يلاحظ فيه عكس ذلك، أي توظيف ضمير الخطاب للتدليل على تصاعد المواقف، وتوترها ما في قوله تعالى" قال: فإن اتبعتني فلا تسألني عن شيء حتى أحدث لك منه ذكرا، فانطلقا حتى إذا ركبا في السفينة خرقها قال: أخرقتها لتغرق أهلها، لقد جئت شيئا إمرا، قال: ألم أقل إنك لن تستطيع معي صبرا "الكهف٧٠-٧٢ فالملاحظ أنه اُكْــتــفِيَ بإظهار كاف الخطاب مرة واحدة في هذا الحوار العتابي، وعندما توتَّر الموقف وتصاعد باعتراض موسى للخضر ثانية مع اتفاقهما على عدم التدخل عُــبِّــر عن هذا التصعيد والتوتر بإبراز ضمير الخطاب مرتين في التركيب نفسه، فقيل في المرة الثانية " ألم أقل: لك إنك لن تستطيع معي صبراً" الكهف٧٥،ولعل الحرص على إظهار كاف الخطاب مرتين مع تصاعد التوتر بين المتحاورين يؤنس بما يتراءى من أن الحرص على إظهار ضمير الخطاب في المواقف الحوارية دليل على تصاعد حرارة الحوار، وهذا ما يؤيده إظهار ضمير المخاطب حيث يجب إضماره، نحو قولنا في باب التوكيد: قل أنت، أو اقرأ أنت، ولعله من المسلم به أن التوكيد نفسه معلم من معالم التوتر والتصعيد في الخطاب.

أساسية في تعامله مع مخاطبه في هذه قصيدته. ومما يظهر فيه تعويل المتنبي على الضمير في تجنب التصعيد في عتابه لسيف الدولة قوله ناصحا محذراً:

أعيـــذها نظـــرات منـــك صـــادقة   أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورمُ

فالمحذَّر المنصوح له في البنية العميقة للمعنى في هذا البيت هو سيف الدولة، ومعطيات الخطاب النفعي كانت تقتضي المتنبي أن يقول : **أعيذك أو أعيذ نظراتك أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم**[١] ،ولكنه عدل عن هذا الخطاب القائم على المواجهة التصعيدية العنيفة، فعمد إلى تعبير،لا يخفى ما فيه من الالتفاف والمناورة، فعبر أولا بالضمير عن هذه النظرات المعاذة في قوله (أعيذها) وهي نظرات يراد بها سيف الدولة نفسه، لذا ابتعد عن المواجهة بالتصريح بالحقيقة إلى الإيحاء بها بهاء الغائبة، وزاد الإيحاءَ رفقا نسبةُ هذه النظرات إلى سيف الدولة بشبه الجملة (منك) لا بإضافتهـــا إليه بكاف الخطاب مباشرة (نظراتك) حرصا من المتنبي على مزيد من الرفق في النصح، والنأي عن شبهة الغلظة والتصعيد في ذلك. وهذا أمر مطلوب في نصح ذوي السلطان. ومن معالم توظيف المتنبي للضمير في تخفيف حدة افتخاره على سيف الدولة وإدلاله بأفضاله عليه قوله في هذه القصيدة:

إذا ترحلتَ عن قـــوم وقـــد قـــدروا   ألا تفـــارقهم فـــالراحلون هـــم

فالمتنبي يذكر سيف الدولة في هذا البيت بما في محافظته عليه وتمسكه به من منافع، ويحذر من فقدان هذه المنافع إذا ما حلت القطيعة بينهما، ويقدم ذلك كله وكأنه مبدأ عام لا ينطبق على ما بينهما فقط، بل على كل المواقف

---

(١) قال المعري في٢٥٢/٤من شرحه لديوان أبي الطيب مبيناً المعنى: يقول: أعيذ نظراتك الصادقة أن تغلط، فترى الشيء على خلاف الحقيقة.

المشابهة لهذا الموقف، وهو أن المتنبي كما ذكرنا وزارة الإعلام التي سوقت سمعة سيف الدولة، وروجت لها في الآفاق، وهذه السمعة آيلة إلى الذبول والخمول، ومن ثم إلى الزوال إذا لم تتمكن هذه الوزارة من القيام بمهامها، أو إذا أخذت موقفا معادياً، فالمعنى العميق لهذا البيت يعني أن الراحل في الشطر الأول هو المتنبي، أما الراحل في الشطر الثاني فهو ذكر سيف الدولة الذائع الصيت في الآفاق بفضل شعر المتنبي، والبنية الدلالية التركيبية العميقة لما نحن فيه تقتضي المتنبي أن يقول لسيف الدولة: **إذا ترحلتُ عنكَ فأنتَ الخاسر الأكبر**، ولكن العبارة الشعرية عبرت عن المخاطب بضمير الغائب، وذلك لما في المواجهة بضمير الخطاب من المباشرة والإثارة والتصْعِيد، وهذا ما ليس من مرتكزات مناورة المتنبي في هذه القصيدة، ولذلك أيضا عبَّرت العبارة الشعرية عن المتكلم بضمير الخطاب، تخفيفا لحدة المواجهة وتحاشيا للتصعيد لما في استعمال ضمير المتكلم في هذا السياق من الإيحاء باتقاد الفخر بالذات، وحدة تحذير المعاتِب للمعاتَب من تبعات الارتحال والقطيعة، وهذا يفسر جماليا إسناد المتنبي في البيت السابق رحيله عن سيف الدولة إلى ضمير رواحله، لا إليه شخصيا، وذلك في قوله:

لــئن تــركن ضُــمَيرا عــنْ ميامِننــا ‌‌ ‌ ‌ ‌ لَيَحْــدُثَنَّ لِمَــنْ ودَّعْــتُهم نَــدَمُ

فالتارك الحقيقي المقصود بالحديث هو المتنبي لا رواحلُه، ومع ذلك أسند الترك إلى ضمير الرواحل جرياً على سنن اللغة الفنية في التعويل على التصوير المشهدي للعدول عن المباشرة في التعبير وتخفيفاً لحدة تهديد المتنبي لسيف الدولة بالرحيل عنه، وتلطيفا للهجة التحذير من التبعات غير المحمودة للقطيعة المحتملة بينهما.

وبعد فبهدي من مقولات نحو النص ونحو الجملة سعى هذا البحث إلى تحليل واحدة من قصائد المتنبي، تحليلاً حاول الكشف عن عالمها الفني

والدلالي، وعن آلية إنجازها لبعديها الإبلاغي والإيحائي، وذلك بربط هذين البعدين بعناصر التشكيل اللغوي للقصيدة على المستويات الصوتية والصرفية والمعجمية والتركيبية النحوية، وقد تهدَّتْ الدراسة بمعطيات من الدرس النصي الحديث كما استثمرت معارف من المُنْجَز اللغوي العربي، وقد تخففت الدراسة بعضَ الشيء من توثيق ما وظفته من المنجز التراثي لما تراءى لها من أنه من المعارف العامة للمهتم بهذا النمط من التحليل النصي للشعر. على أنَّ هذه الدراسة على ما أخذت به نفسَها من الحرص الجاد، والموضوعية في الطرح والتناول القائم على الوصف والتحليل والتفسير تؤمن بأنه ليس بمقدور أي منهج أن يقوم على نظرية شاملة تستوفي كل جوانب المادة النصية المدروسة، بل يمكن الاعتقاد بما قيل من أن ما جاء من مناهج في هذا السياق قام على مبادئ نسبية تضيء جوانب من النص، ولا تقوى على أن تدعي إضاءة جوانبه كلها[(١)]، مما يؤنس بمقولة مفادها أن حيوية أي علم أو عمل لا تقاس بمدى كفاءته في تأسيس الحقائق بقدر ما تقاس بمدى ما يتجنبه من الأخطاء.

---

(١) انظر: محمد مفتاح، مصدر سابق، ص٧.

البحث السابع

تداعيات من وحي الشاهدة

استهلال

من نافلة القول أن الشعرية مفهوم مختلف فيه، وذلك للاختلاف في مفهوم الشعر بنية ووظيفة، لذا يبدو من الواقعية القول بأن الشعرية ليست مقيدة بنمط محدد من التشكيل الفني بقدر ارتباطها بقدرة هذا التشكيل على تحقيق الشعرية نفسها، وذلك بالمفهوم الذي نرتئيه لها؛ مما يسوغ وجود فسحة من الاختلاف في مفهوم الشعر والشعرية عند المعنيين، لذا قيل: (إن النظر إلى الشعرية من منظور معياري واحد هو نظر خال من الموضوعية ومحكوم بمنظوره الذاتي)[١] ويؤيد هذه المزاعم أن الفنون عامة تقوم فيما تقوم عليه على مبدأ التجريب[٢]، الذي يوسع المجال لمزيد من الحرية التي تعد شرطا أساسيا من شروط الإبداع الإنساني، فـ(القصائد كما يقول روبرت شولز يمكن أن تأتي كما يحلو لها ما دامت تتبنى التقنيات والأساليب التي تمكننا من إدراكها وقراءتها على أنها شعر)[٣].

---

(١) سعد الدين كليب، المدخل إلى التجربة الجمالية، مصدر سابق، ص ١٦٦.

(٢) لتعويل شعر الحداثة عامة، والحداثة العربية خاصة على التجريب انظر: محمد عبد الرحمن القعود، مصدر سابق، ص ١٤٠-١٤٤.

(٣) إدوارد سابير، وآخرون، مصدر سابق، ص ١٠٩، وانظر: محمد عبد الرحمن القعود، مصدر سابق، ص١٥٧.

بهذه المقولات يجب أن تكون مؤمنا حتى تستطيع أن تستقبل عمل **رضوان السح المسَّمى (شاهدة قبر) الصادر عام ٢٠١٠ عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق**، فأبرز ما يلفتك في هذا العمل أنه يسجل معالم خصوصية فنية دلالية، تنأى به عن الضياع في زحمة أصوات لا تكاد تميز أحدها من الآخر، وما لا مرية فيه هو أن شعرية هذا الخطاب وشاعريته تكمنان إلى حدٍّ بعيد في هذه الخصوصيه، ومن معالم ذلك أنه نص مستفز يغريك بالإقبال عليه أمران أساسيان؛ بنية دلالية محروص عليها، وبساطة شكلية مزعومة وخادعة، توحي ولا تفصح، وتومئ ولا تخبر، ولكنها تقنع في الوقت نفسه بأنها تقوم على ما لا يمكن تجاهله من البنى الدلالية والتشكيلات الفنية المتلاحمة تلاحما عضويا، قوامه أن كلا من الشكل والمضمون في هذا الخطاب يضفي على صاحبه ما يتحلى به من الخصوصية والتميُّز ومشروعية الوجود الفني.

ومن تجليات خصوصية **(شاهدة قبر)** الشعور معها بأنك أمام نص في نصوص بقدر ما تشعر بأنك أمام نصوص في نص واحد، أما الإحساس الأول فمما يسوغه ما تقوم عليه نصوص هذا الخطاب من التجانس في التقنية التعبيرية القائمة في المقام الأول على المفارقات والبوح العاطفي، والإيحاء الدلالي، وهذا ينسجم وما يقال من أن أدبية النص تعتمد إلى حد بعيد على الدلالة الإيحائية لا الدلالة الذاتية للعنصر اللغوي[١]، ومن معالم التجانس في التقنية التعبيرية **للشاهدة** البساطة في التشكيل اللغوي والوحدة العضوية المتمثلة بتكامل مختلف المكونات في إنجاز الرؤيا العامة، وإنتاج البنية الدلالية الكلية والجزئية، ابتداء بالعنوان كما سنرى ومروراً بالفضاءات الشعرية التي

---

(١) انظر: جورج مولينيه، الأسلوبية، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٠، ص ١٣، ١٩٥-١٩٧.

وُزِّعَتْ النصوص على أساسها، وانتهاء بفهرس هذه النصوص التي قد يوهم تقسيمه لها في محاور مستقلة بخلاف ما تقوم عليه من الوحدة الشعورية أو التجانس الشعوري العام الذي تصدر عنه، والذي يتناغم ورؤيا متحفزة طموحة على ما يظللها من مشاعر الحزن الذي يواجه القارئ بتجليات متباينة الهيئات والمعالم، وليس أبرز هذه الهيئات والمعالم توظيف ما يقارب الثلاثين من مشتقات معجم الحزن خاصة، وتوظيف فيض من المفردات التي قد توهم بعيدا عن السياق العام النصي لهذا الخطاب برؤيا مثقلة بكل ألوان اليأس والإحباط، وذلك لما يقوم عليه هذا الفيض من مفردات الموت والبكاء والدمع والحنين والكآبة، والقسوة والوحدة والاغتراب والخراب واليباب، إلى غير ذلك من مفردات وتراكيب تكاد لهيمنتها تقنع بقول صاحبها **(كأنما المأساة وحدها تدور)** ص ٩١، وكأن حالة الإحباط واليأس هي ما تصدر عنه رؤيا المنشئ في **قوله (هو الحزن ... ليس لي من طريق سواه) ص٨٥ فـ (عندي من الحزن ما يكفي لإخصاب بذورٍ غايةٍ في النحالة والحنين)** ص٩١ ولأن حزنه مقيم **(يرفرف لا يطير، أوهى من بعوضة، وأثقل من ليل)** ص٩٩ جعل له كوة يدعو إليها قائلا **(تعالي إلى كوة الحزن ... أقول لأختي)** ص٩٩، إنها دعوة إلى حزن مخيم، أَلِفَه صاحبه وتعايش معه، مما حال دون أن تكون غمامته حائلا دون حسن الرؤية، فهذا الحزن الآسر **أزرق كحزن اليم** ص٤٢ بل قل إنه أخضر مخصب ولُـود، لذا تراه يتعايش مع ابتسامة **موفَّق** الذي تراءى للشاعر **(يلبد قريبا من النبض بحزنه وابتسامته معا)** ص٥٩ ولتعايش الحزن والابتسام في هذه الرؤيا جعل المنشئ تشرينه **(يملأ حزنا بطونَ السحاب)** ص٨٥ كما جعل حزنه **(مخصبا هناك ... مورقا هنا)** ص ٩٠-٩١ لذلك كله من الطبيعي أن يكون حبوره **(حبورا بنشوة البكاء)** ص٧٧.

والجدير بالملاحظة أن فلسفة الحزن الولود في رؤيا **الشاهدة** تنسجم مع فلسفتها في تصور العلاقة الجدلية بين الوجود والعدم، أو الموت والحياة التي شغلت كما سنرى حيزا واسعا من البنية الدلالية العامة لهذا الخطاب، وأسُّ هذه العلاقة منطِقٌ تصالحيٌ يُقِرُّ بالأشياء كما تتراءى له، ويبني على هذا الذي يتراءى، فالوجود والعدم، أو الحياة والموت في رؤيا هذا العمل يبدوان متواليتين متوالدتين باستمرار في مسيرة الزمن الخطية، وقوام ذلك اصطلاحُ النفس مع الموت ومهادنتُها له :

أيهــا المــوت... !

أرى الناس يحملون أغصان الزيتون

إشارة إلى السلام

أما أنا فأعلم أن لا سلام معك

ولذا أحمل راية بيضاء على الدوام

أنصبها بعيدا عني حين أنام

فإذا باغــتَّـــــني بنصلك القاتل

أكون قد نلتُ منك

سأقول لك: لماذا الغدر أيها الفارس !

ألا ترى راية استسلامي على بعد أمتار!

عندها ستتفجع مثلَ قابيل. (ص١٢٨)

ومما يعزز هذا التصور لفلسفة الموت التصالحية المهادنة في رؤيا الشاهدة إيمانها بأننا من العدم، ولأننا كذلك يجب ألا نتنكر لمآلنا إلى ما كنا منه (**فمثلما لم أكن ... هكذا لن أكون**) ص١٠٧ وبناء على هذه المقدمة يغدو

من الطبيعي في النهاية أن نتخلى عما أهَّلنا للتحيز والحضور في عالم الحياة، قبل أن نمضي إلى عالم مجهول المعالم والماهية والكينونة.

إذا ما متُ يا صاحبي

سوف أمضي إلى عالم أفقه أرحبُ

أعـــيــــد إلى الطين أغراضه

وأمنـــح عمري لمن يرغبُ . (ص ١٠٣)

والمهم في فلسفة التصالح مع الموت في هذه الرؤيا أنها لم تفض إلى الاستسلام والسلبية أو اليأس، بل لعلها مثَّلتْ أساسا لسؤال المعرفة وسؤال البحث عن الذات في علاقتها بالخارج ذلك السؤال الذي تعد - كما سنرى - محاولة الإجابة عنه مكونا أساسيا من مكونات البنية الدلالية العامة لخطاب **الشاهدة،** وهي بالطبع مكونات لا تُسْلِسُ دائما القيادَ لناشدها بوضوح ويسر، سواء أكان ذلك في الدلالة العامة لرؤيا الخطاب أو الدلالات الجزئية لرؤى نصوصه، وهذا تفسيرُ زعمنا السابق بأن كلا منها نصوص في نص واحد، لأنه لا يساعدك **في الأعم الأغلب** على أن يقــر لك قرار في تلمس بنيته الدلالية، مما يعني أنك أمام بنى دلالية محتملة كما يعني أن القارئ يشارك محكوما بإيحاءات المفردات والعبارات والفضاءات الشعرية ومتحكما بها في إنجاز شعرية هذا النص، وفي إنتاج بنيته الدلالية الجزئية والكلية، وهو خطاب تشعر للوهلة الأولى بأنه يقوم في أحيان غير قليلة على مقطعات نثرية فيها ما فيها من نكهة السيرة الذاتية، والتجربة الشخصية، وتتجلى مكونات شعريتها بوصفها معنى أكثر من كونها صورة أو صوتاً.

ولا شك أن فيما تقدم في هذه المقاربة مقولاتٍ عامةً ومكثفة، تحتاج إلى ما يوضحها ويؤيدها من التحليل النصي، كما أن فيما سبق ما يوحي بنص، يقوم في جانب من شعريته على مفارقات، شاركت في إقداره على الإدهاش المفضي بدوره إلى حالة من التوتر والاستفزاز والإثارة والتأثير، ولا شك أن هذه مفردات أساسية مؤهلة لانتماء العمل إلى معجم الأعمال الفنية، وهذا ما يسعى التحليل النصي القادم إلى أن تكون معالمه أكثر وضوحا، وذلك بالبحث في النص عن العناصر اللغوية التي يتراءى أنها تسهم في جعله نصا أدبيا، وبتحديد خصوصية هذه العناصر وآلية إنجازها لمهامها[1].

ولأغراض درسية سيكون تحليلنا النصي التالي في محورين رئيسين، لا يستغني تناول جزئيات أحدهما عن تناول جزئيات الآخر، وهذان المحوران هما **البنية الدلالية العامة للخطاب المدروس، وتشكيله الفني**، ومما حمل على توزيع العمل في هذين المحورين أن بنيته الدلالية المعرفية العامة مكون أساسي من مكونات شعريته، مما ينأى به بوضوح لا يمكن إغفاله عن نظرية الشعر للشعر. وقبل المضي في محاولة تدليل المقاربة على هذه المزاعم وغيرها تجدر الإشارة إلى أن الخطاب المدروس قابل لأن يُحَسَّ ويُتذَوَّقَ أكثر من قابليته للفهم أو الشرح، لذا لا يندر أن يثير رغبة القراءة بقدر ما يثير رهبة التناول الدرسي الطامح إلى التحلي بالقدر المطلوب من الإحساس بالمسؤولية العلمية .

في البنية الدلالية العامة

تقوم البنية الدلالية العامة لهذا العمل على مكونات متنوعة وغنية وعميقة، يفضي تكامل جزئياتها إلى رؤيا شخصية كونية شاملة انطلاقا من

---

(١) انظر: جورج مولينيه، مصدر سابق، ص٢٢، ٣٤، ٨٤.

الهم الشخصي المجتمعي بمختلف أطيافه ومكوناته ومرورا بسؤال الحضارة بوجهيها القومي والعالمي، وانتهاء بأسئلة كونية تجاهد في محاولة التكيُّف مع أجوبة أسئلة يثيرها امتناع سر الأسرار عن البوح بالكشف عن المكنون الشخصي، والمكنون الموضوعي للخارج عن الشخص والذات. أما الهم الشخصي فتبدو أبرز تجلياته في مقطعات فيها ما فيها من نكهة السيرة الذاتية، ومحاولة اكتناه الذات في سياق علاقاتها بما تسنَّى لها ملابسته من مختلف المعطيات والمكونات، وهو ما يمكن الوقوف عليه في قصائد **(ولـــد) ص١١** و(**على سور المدرسة) ص١٢**، و**(العرَّافة) ص١٥**، و**(مقرئ الأموات) ص١٧**، و**(بالله يا أباها) ص٢١**، و**(تَـــنَكُّر) ص١٢١**، وأما الهم القومي بأبعاده الحضارية الشاملة فيطغى على **قصائد** (**بيروت ١، وبيروت ٢ وبغداد١، وبغداد٢، وبغداد٣، وبغداد٤،) ٢٥-٣٤**.

وأما سؤال الانتماء الحضاري فيمكن تلمسه في **(بيروت٢) ٢٦- ٢٩**، و**(بيروت) ٥٥-٥٨** وأما السؤال الكوني المعرفي العام فتتراءى تجلياته في جل ما بقي من نصوص المجموعة، ولاسيما **(صلاة)** ص٧٥ على أن الهمَّ الذي يطبع بطابعه معظم الموضوعات السابقة هو سؤال المعرفة، أو الهم المعرفي الفكري العام، وهو همٌّ انسابت تجلياته ورؤاها في **(الشاهدة)** انسيابا شعريا يقوم على الجمع بين المفارقات، ومنها الجمع بين المعرفة النورانية الفيضية وبين سلطان العقل وحكمته، مما يعني أننا أمام خطاب معرفي شعري بقدر ما هو خطاب شعري معرفي، وُفِّق باقتدار في منع طغيان متطلبات أحد هذين الخطابين على متطلبات الآخر، وذلك في تناول شعري ذي رؤيا كلية، على نحو يوضح، ويؤكد أن التجربة الشعرية الحقة لا يحدُّ من فنيتها احتفالها بمختلف القضايا الفكرية الخاصة والعامة، فالنص الذي بين أيدينا يشي بأن

الخطاب المعرفي ليس حكراً على النثر، كما يؤكد أن الحضور المعرفي والفكري ليس عبئا على الشعر في التجارب المتمكنة من أدواتها الثقافية والفنية.

ولسؤال المعرفة في هذا الخطاب تجليات متباينة في تشكُّلاتها، وفي طريقة تناولها، فقد تنوع ذلك بين استلهام المعطى الفكري والثقافي العام لأعلام في التراث الفكري والديني والفلسفي، كإبراهيم وموسى ويسوع عليهم السلام، وهيراقليطس وسقراط ومحمود درويش، ومن تجليات سؤال المعرفة في هذه التجربة حضور المفردات الدالة في معجم الشاعر، ومن هذا القبيل انسياب هذه العبارة أو ذلك التركيب خلسة في جنبات هذه القصيدة أو تلك بعفوية وتلاحمٍ عضوي مع سائر مكوناتها، ومن ذلك أيضا الومضة الموقف، أو الومضة الفلسفية الشعرية المستقلة بنية وفكرة كقصيدة (**هيراقليطس**) ومن ذلك أيضا القصيدة الطويلة كقصيدة (**صلاة**) ص ٧٥ و(**أيها القادم**) المسترسلتين مقارنة بغيرهما من نصوص[١] هذا الخطاب الشديدة القصر في معظمها.

أما تجليات سؤال المعرفة المتمثلة بحضور المفردات الدالة في معجم الشاعر فتتمثل باستعمال ما يقرب من أربعين مفردة، مما يدور في فلك مشتقات الدراسة والقراءة والكتابة ولوازم ذلك من القلم والدفتر والسجل والحرف والحقيبة المدرسية ونظام الهجاء، ومن تجليات سؤال المعرفة المتمثلة بالعبارات أو التراكيب المنسابة عفوا في ثنايا القصيدة، تذكر مشهد قراءة العرافة في أيام الطفولة :

---

(١) شغلت نصوص هذه المجموعة الثمانية والستون تقريبا مئة صفحة من القطع الصغير، وذلك مع توظيف ملحوظ لما يعرف بالفضاءات الشعرية في التشكيل الكتابي لهذه النصوص.

أذكـــــرهـــا

تقرأ في التراب

في شقوق الطين في الجدار

ولا تعير للحصى الذي ترميه بالها

تقول إنه خرافة

وتكشف الأسرار . (ص١٥)

من المسلم به أن الإنسان يتذكر من أيام الطفولة المشاهد الأكثر أهمية في حياته، لهذا يأتي اختيارنا لهذا النص في التدليل على ما نحن فيه من طغيان سؤال المعرفة في الخطاب **الرضواني**، الذي يرصد لنا في مشهد العرافة هذا توقا مبكرا للتحصيل المعرفي، والتشوف إلى النبوغ واكتشاف الحقائق، ومن تجليات ذلك الاحتفاء بالعرافة ذاتها لأنها مظنة كشف الحجب والوقوف على الحقائق المزعومة، ومن ذلك الاحتفاء بطقس القراءة عند هذه العرافة لما فيه من الإيحاء بضرورة ممارسة هذا الطقس لأنه مصدر أساس من مصادر المعرفة، أيا كانت أسسه وميادينه ولو **كان قراءة في التراب، في شقوق الطين في الجدار**. وعرافة **رضوان** تمارس ما تمارس كما ينبغي أن يكون في العرف والعادة بغض النظر عن رأيها الحقيقي فيما تمارسه مادام يرضي طموحا، أو يستجيب لرغبة، مع التسليم ضمنا بأنه محض خرافة، لا يدخل في حِمَى المنطق والحكمة، فهي عرافة تمارس عملها مع إيمانها بأنها تمارس الخرافة عينها، إنه المنطق الذي يقوم على قراءة الواقع بمجهر الرصد والتتبع، بقدر ما يقوم على التفكير العلمي الذي يُسمِّي الأشياء بأسمائها، ويربطها بأسبابها، وهذان ركنان أساسيان من أركان المعرفة البنَّاءة التي تعد معطى أساسيا من مكونات

البنية الدلالية العامة لهذا الخطاب، ومن معالم ذلك تذكُّر مشهد أثيرٍ من ذكريات الطفولة، إنه مشهد القراءة للأموات :

.... وكنتُ في طفولتي

أقــرأ في القــرآن للأمــوات

أقبــض ربع ليرة

وربما أكــثــرْ

إن لم أجد قرآننا في البيت

أخذتُ أيَّ دفترْ (ص١٧)

ففي هذا النص احتفاء ملحوظ بسؤال المعرفة، يتمثل بالاحتفاء بطقس أساس من طقوس التحصيل المعرفي، وهو فعل القراءة التي لا يحرص المنشئ عليها للأحياء فقط، بل للأموات أيضا، لذا جعل عنوان نصه **(مقرئ الأموات)** وذلك لأن الفعل المعرفي طقس أبدي، ومن معالم احتفاء المنشئ بهذا الطقس في هذا النص محافظته على ذكريات طفولية أثيرة دافئة، كان يقرأ فيها القرآن للأموات، ولأنه يتحسَّسُ دفءَ وسموَّ هذه الفعل المعرفي، حرص على إضافة القرآن إلى ذاته الجمعية في قوله **(فإن لم أجد قرآننا في البيت)** ففي هذه الإضافة حرص على أن يكون فعل المعرفة ممثلا بامتلاك وسيلة أساس من سبل امتلاكها، فعلا مجتمعيا لا حالة فردية، ولأن الأمر كذلك كما يحلو للمنشئ أن يكون قد لا يجد دائما قرآنه في البيت حيث يحتفظ به، لأنه في متناول الجميع، وليس في ذلك ما يعوق عنده ممارسة طقس القراء لأنه **إن لم يجد قرآنهم في البيت استعاض عنه بأي دفتر** من الدفاتر الكثيرة التي ألف وجودها في متناول ذاكرة الطفولة الحريصة على حفظ وتذكُّرِ مشاهد طقوس

الفعل المعرفي، وأدوات ممارسته من قرآن ودفاتر وأقلام وحقائب مدرسية وغيرها من الأشياء التي يُسْعَدُ المنشئُ بأن يتذكر أنها من معنيات النشأة الأولى.

ولأن حلم المعرفة مستول على تفكيره يتخيلها له ولمن يحب، لذلك تراه يتخيل من يحب في علاقة وثيقة أليفة دافئة مع لوازم ممارسة طقوس المعرفة، نشعر بذلك في قصيدة **(بالله يا أباها ! إلى طفلتي فردوس)**

موحشة من دونها دنياي

....

أحادثُ الأقلامَ عن أسرار كفها

وعبق التلوين في الحقيبهْ

يا من رأى لي طيفها !

يا من رأى الحبيبهْ !   ص٢١

فإذا افتقد الشاعر من يحب تعزى بمحادثة ما عهد ملازمتَه له من الأشياء والأدوات، ومن هذه الأدوات الحقيبة المدرسية، وما تحفل به من أقلام ألفتها كفُّ الحبيب، لذا صارت مظنة أخباره وأسراره. ولأن سؤال المعرفة سبيل إلى الرفعة والنبوغ عند من يؤمن بها رسالة إنسانية سامية تستوقفنا في هذا الخطاب معالم الطفولة الحالمة الطامحة، لذلك نجد الطفل من اليوم الدراسي الأول في حياته يعتلى سور المعرفة منافسا غيره في تسنُّم علاه :

يومها رأيت سور المدرسه

أول مرة نراه

قد اعتلاه صبية

يعدون فوقه كأنهم على الطريق .

فما عساي أفعلُ !

ووالدي منتظر تفوقيْ

وخافقي من هول ما رأى يدق رهبةً، ويعول .

وأومأتْ أختي وشـدَّت ساعدي

خشيتُ أن ألام للتقصير في دراستي من أول الطريق

فاستجبت، صرتُ على الجدار أمشي فوقْ. ص ١٣

ففي هذا النص حلم طفولي طامح طافح بالتفاؤل في النبوغ متخذا المعرفة سبيلا في مختلف مسارب الحياة، ولفرط هذا التفاؤل حفل النص بفائض دلالي، تمثل بعناصر لغوية يمكن أن يغني دلاليا بعضها عن الآخر، فاعتلاء سور المدرسة المعادل الفني لحلم التفوق والنبوغ يفهم من العنوان (**على سور المدرسة**) الذي (**اعتلاه صبية يعدون فوقه، كأنهم على الطريق**) كما يفهم من عبارة (**صرت على الجدار أمشي فوق**) فهذه العناصر اللغوية مفردات وتراكيب تصب في معين رؤيا طامحة إلى النبوغ والرفعة، وقـد رسخ هذا المعنى جماليا ودلاليا الفعل (اعتلى) وأشباه الجمل (على الطريق) و(على الجدار) و(فوق) المكررة في العبارتين توكيدا لما فيهما من معنى الرفعة والنبوغ المحلوم بهما، ولا شك أن في ذلك فائضا دلاليا موظفا، قوامه الغنى والتنوع في العناصر اللغوية الدالة على المعنى نفسه، وهما غنى وتنوع يسايران أو يوازيان إفراطا في تحسس المنشئ لمختلف الأبعاد الدلالية والنفسية لهذا الفعل الطفولي المعرفي الحالم. ولأن من يمتطي متن المعرفة

بهذه الروح المتأججة طموحا وتفاؤلا جدير بالثقة بالمستقبل تتنبأ العرافة لهذا الطفل بما يحلم به :

أذكر كان في طفولتي البعيدة

لي جارة عجوز

....

عرَّافة كان اسمها عيده

تخضب الحناءُ شعرها

....

أذكر من تأويلها: أكون راعيا

والنجم لي قطيع ص (١٥-١٦)

وللسعادة بما تنبأت به هذه العرافة سُمِّيت **(عيده) والعيد مظنة بِشْرٍ وسعادة، ولذلك أيضا** تصورتها المخيلة جميلة تخضب الحناءُ شعرها، وكيف لا يكون الأمر كذلك وقد تنبأت بدور ريادي ،حققه عالم الشعر عندما غدت قصائد الشاعر سفر الحكمة الذي ينهل منه الحكماء ورواد التنوير والإصلاح **ص**١٨

ذق من حسان قصائدي حسناء   حورية من حورها حوراء

* * *

هي بنت نور الله في آي الضحى   عبر الكليم لطورها سيناء

لوح الوصايا العشر وشي ردائها   شفَّ الرداء فنارها تتراءى

والخضر يا للخضر يلقم ثديها   كيما يرى نهد الحقيقة ضاء

ما ناسكٌ إلا وقبل نحرها   إن تنهه ملأ الفضاء بكاء

هي لغز هــذا الكون سرة جرمــه   سار الرســول لــسرها إســـــراء

* * *

وأنـــا أذوِّبُ أضلعــــي بإنائهـــا   ذق من حسان قــصائدي حــسناء

فهذه القصيدة شاذة في سياق علاقتها بسائر نصوص المجموعة، وهو الشذوذ الذي يثبت القاعدة كما يقال، فهي شاذة في أسلوبها الشعري، وفي وضوح رؤيتها الفاقع الذي لم يحل دون إحساسنا بهذا الاحتفاء الشعري النوراني الدافئ الدافق الذي يصدر عنه الشاعر في فلسفة الشعر لديه، وهي فلسفة تريد للشعر أن يكون ذا رسالة تنويرية يَسْعَدُ الشاعر بتذوقها والاستضاءة بها، وهذا ما يستشفه المرء من سائر القصائد، وإن كان هذا السائر يحتاج في الأعم الأغلب إلى ما لا تحتاج إليه هذه القصيدة من المداراة ومسايسة النص واستدراجه لكي يبوح بالمكنون، ومما يؤيد ذلك ويوضحه النص التالي الذي يتراءى صاحبه رسول معرفة وسليلها، ولأنه كذلك في سياق علاقته بنصوصه يأنف من الإملاء والتوجيه، ويؤجج الضيقَ والتبرمَ بهذا التوجيه وذاك الإملاء أن يكونا ممن لم يُؤهَّل لهذا الدور، وهو ما تصدر عنه قصيدة **(تكرار)**

شتاء ... ربيع .... صيف ...خريف

شتاء ... ربيع ... صيف ... خريف

شتاء ... ربيع ... صيف ... خريف

شتاء ... ربيع ... صيف ... خريف

أيٌّ تلاميذ حمقى نحن في عين الأقدار

حتى تمنحنا عشرات السنين

لتكرار هذه العبارة البسيطة ! (ص ١٢٠)

فهذا النص في تمرده شكلا ومضمونا على السائد المألوف ينسجم والسؤالَ المعرفي العام الذي تقوم عليه البنية الدلالية العامة لهذا الخطاب ذي البنية التشكيلية المستفزة المتمردة ببساطتها وسطحيتها المزعومة والمثيرة في الوقت نفسه، مما يجعل المتلقي متحفزا مستجمعا قواه للتواصل مع النص بنية دلالية وتشكيلا فنيا، وقد اكتسب كلاهما من التماهي في الآخر مشروعية وجوده الفني، وخصوصية هذا الوجود، فهذا التشكيلُ الرتيبُ المستفزُ رسالةٌ لا تحتاج إلى عنوان، ليبين ما فيها، لذا بدا العنوان(**تكرار**) فائضا دلاليا يعزز مضمون النص وشكله، وهو توكيد يسخر بقدرات المتلقي واستيعابه، ويحاكي حال الاستغفال التي يصدر عنها النص نفسه الذي يقوم على تكرار لازمة تركيبية تثير بساطتُها المتلقي وتستخفٌّ به (**شتاء٠٠ ربيع ٠٠ صيف ٠٠ خريف ٠٠شتاء ٠٠ ربيع ٠٠ صيف ٠٠ خريف ٠٠٠٠**) وهي لازمة تقوم على بركان يهدد بالثورة ضيقا وتذمرا من سلطان التوجيه المُحَدِّد والمُقَيِّد للحركات والسكنات التي لا يُسْمَحُ بالخروج عليها، ومما يؤجج ذلك الضيق وهذا التذمر إحساس مستعر وقناعة راسخة بأن الموجِّه الذي أسندت إليه مصائر رسولِ المعرفة ليس على درجة مؤهلة من سعة الأفق والتطلع المستجيب أو المساير لتطلعات خطاب معرفي، ندب نفسه للنهوض والبناء، فعدة الموجِّه وعتاده مقولات لا يفتأ يردِّدُها على المسامع، تتمثل ببديهيات مسطَّحة ومسطِّحة من قبيل تعاقب الفصول الأربعة، وهذا بلا شك ما لا يستطيع أن يتعايش معه الغنى المعرفي المتنوع والمتجدد والذي ينادي به المنشئ ويسعى إليه ويحلم به، لذا كان من الطبيعي- والحالة هذه - أن يفيض هذا النصُّ بحالة من الضيق والتبرم بالحمق الذي ينظُر من خلاله إلي الآخرين مَنْ نصَّبَ نفسه موجِّها ومُنَظِّرا مزعوما.

وبعد فلعله اتضح فيما تقدم من هذه المقاربة ما زعمته من أن البنية المعرفية المحروص عليها مكون أساس من مكونات شعرية **(الشاهدة)** فهي كما اتضح خطاب حريصٌ على أن يكون شعريا بقدر حرصه على أن يكون معرفيا صادراً في العمق عن صوت العقل، ولعل هذا يفسر عدم تعويله في إنجاز شعريته كثيرا على الظاهرة الصوتية أو الصورة الفنية المعقدة، وهو يصدر عن نظرة كلية منسابة بنكهة صوفية فيضية إلهامية، تقارب الأشياء بعفوية دون ادِّعاء تحديدها، وتقرِّبُها من النفس ولا تفرضها عليها، تُسْعَدُ بعرضها ولا تفتعل وجودها، إنه صوت العقل والحكمة بنكهة جمالية عرفانية، وهذه مفردات أساسية من شعرية هذا الخطاب الذي أرجو أن تكون مزاعمنا فيه أكثر وضوحا وتأكيدا في تناولنا التالي لمعالم من تشكيله الفني.

في التشكيل الفني

أول ما يستوقف المرء في التشكيل الفني لــ **(شاهدة قبر)** العفوية التي تصدر عنها، مما يغري بالقول بأن جانبا كبيرا من شعريتها يقوم على ما يسمى بالسهل الممتنع، وأجلى مظاهر ذلك واقعية لغوية تشي بعفوية فنية، تغرف في أحيان غير قليلة مفرداتها وتراكيبها من بحر لغة الحياة اليومية التي تكتسب قدرتها التعبيرية التأثيرية في الشعر بنقلها من عالم المألوفات اليومية التي أفقدتها ألفتنا لها التميز والقدرة على الإثارة إلى عالم الشعر الذي يقوم أساسا على التفرد في استعمال اللغة استعمالا خاصا ومثيرا، ولا شك أن في ذلك مفارقة تحفز المتلقي على السعي للوقوف على سر تحول الشاعر باللغة اليومية هذا التحول النوعي وظيفة وأداء، وهذه الواقعية في الشاهدة تتمثل أحيانا بمفردات أو تراكيب متناثرة في هذا النص أو ذاك كما **في قصيدة (على سور المدرسة) ص١٢-١٤ و(مقرئ الأموات) ص١٧ و(خليل)**

ص١٠٠-١٠١ و**(نقصان) ص**١٣٠ وقد تصبغ الواقعية اللغوية القصيدة تقريبا، على نحو يشعر بأنها قوامُها ومبعثُ جماليتها، ومن هذا القبيل قصيدة **(أيها القادم!)** ص١٢٨- ١٣٠ وقصيدة **(أين أبي) ص١٠٥**.

أبي – يا أخي - في الصلاة

أبي في صلاة العشاء

....

لا ..... ما تأخر

عادته أن

يطيل التهجد

......

سيأتي

سيأتي مع الفجر

يأتي بعيد الشروق

تعال لنمسح أدمعنا

ثم نسأل عنه الأذان

بحق السماوات - يا أحرف الله - أين أبي

ومن معالم تمكن شعرية السهل الممتنع في هذا العمل القدرة على الإقناع بأنه ترك لشيطان الشعر حرية العمل والتوقف من غير انشغال بحجم النص، أو آلية إنجازه لمكونات شعريته، وما يحدد ذلك هو المدى الذي تشغله الدفقة الشعورية، وذلك بما تَيَسَّر لها من الاكتمال اللحظي للفكرة المحايثة لهذه الدفقة أو الملابسة لها، مما يعني بالضرورة تنوعا في بنية النصوص وحجمها وفي مرتكزات عملها، وإن كان من الواضح فيها ضآلة الجرم الذي يجمع بين الاكتناز

والكثافة في البنية الدلالية، وبين الاتساع في الرؤيا وفي الأمداء التي تشغلها هذه الرؤيا، ولا يخفى ما لذلك من أثر في خلق حالة من التحفز، وإنعاش الذائقة واستثارتها، واتساع آفاق التلقي وتنوعها، إضافة إلى ما تقوم عليه التشكيلات الفنية للشاهدة من المثيرات الأسلوبية، وهي مثيرات تعددت مرتكزاتها وتنوعت معالمها، تعددا وتنوعا يشيان بالقدرة على استثمار طاقات لغوية متنوعة ومتجددة وهذا ما تحاول فيما يلي مقاربتنا هذه أن يكون أكثر وضوحا.

تداعيات من فضاء العنوان

بات من المألوف في الشعر الحداثي خاصة، أن العنوان سواء أكان عنوان قصيدة أو عنوان مجموعة شعريـــة ليس ذا وظيفة تمييزية فقط، بل ربما كانت وظيفته التمييزية أقل أهمية من وظيفته الجمالية الفنية، مفاد ذلك أن العنوان تجل لغوي مكثف للرؤيا العامة لما عنون به، مما يعني أن علاقة تكاملية تناصية تربط العنوان بما جعل عنوانا له، فهو يُظلِّل برؤياه العامة رؤى مختلف النصوص المنضوية تحت لوائه، أو يشي بالمعالم العامة لتلك الرؤى، وكأن العنوان غدا مفتاحا للتواصل مع سائر مكونات العمل ببوحها النفسي الشعوري، ومكوناتها الدلالية، وهذا ما ينطبق على الخطاب المدروس، فعبارة **(شاهدة قبر)** عبارة نألفها ألفة تصرفنا عن النظر فيما في بنيتها الدلالية من المفارقات، فاللافت أنها تركيب إضافي، لا تجانس بين المكونات الدلالية لركنيه الأساسين؛ المضاف والمضاف إليه، فقد أضيف فيه الشيء إلى ما يباينه، فالقبر رمز الموت والفناء، أما الحياة والبقاء أو الخلود فمرموز لها بالشاهدة، فهي السجل الذي يُشْهَد فيه لمن رقد في القبر ببعض ما له، أو يدون عليه بعض ما يشفع له، أو بعض ما نعزي به أنفسنا لفقده مع تسليمنا بأننا لا محالة صائرون إلى ما صار إليه، وهذه الكتابات غالبا ما تكون مقاربات

تحاول تسوية موقفنا في العلاقة بين الموت والحياة أو الوجود والعدم، أو لنقل إنها مقاربات لإقامة هذا الموقف على فلسفة، يتراءى لنا أنها يمكن أن تفضي إلى نوع من الاستقرار النفسي، أو الانسجام مع الذات في تصورها لعلاقتها بوقائع، قد لا يسرنا أنها حالَّـــة بنا لا محالة.

ولو استترنا بضوء هذا التصور لعنوان **(الشاهدة)** في النظر إلى رؤياها العامة لوجدنا أن بينهما ما لا يمكن تجاوزه من العلاقة التناصية التكاملية، ويبدو ذلك بإلحاحٍ سؤال العلاقة بين الحياة والموت والوجود والعدم، فقد لاحظنا من الكشف عن البنية الدلالية العامة لهذا العمل أنه خطاب معرفي بامتياز، ولا جدال في أن الخطاب المعرفي نفسه بوجه من الوجوه ضرب من ضروب صراع الذات من أجل البقاء، وهذا ما نلمسه في البنية المعرفية العميقة التي يصدر عنها معظم نصوص الديوان المسكونة في حيز واسع منها بسؤال صراع الحضارات أو حوارها، وكلاهما جهاد في سبيل الاستقلال بالذات الحضارية، وعدم الفناء في الآخر، وهو ما يواجهنا في غير نص من نصوص الديوان كـــ **(بيروت)** ص٥٥ و**(بيروت ٢)** ص٢٦ حيث نقف على الصراع بين الشرق والغرب، ويمثل سؤال البحث عن الذات ومحاولة استكناهها في علاقتها بالخارج مظهرا آخر من مظاهر الصراع من أجل البقاء نأيا بالنفس، وحرصا على اقتناع مزعوم بالاستقلال وعدم الذوبان فيما فُـــــرِض عليها أن تكون في علاقة معه، وهي علاقة تزعم أن من المقدور عليه أن نتصور علاقتنا بالأشياء تصورا خادعا بمقولة مفادها استقلال المتصورِّ عن المتصوَّر، وهو ما تقاربه مقاربةٌ عابثةٌ مصرةٌ، تقول في إصرارها

كلما قلبت ذرات الوجود ذرة ذرة قالت: لقد ضيعتني!

فإذا جمعتُ الكل، ونظرتُ فيه قالت: لن تراني

وإذا توقفتُ ركبني هم وحسرة لا طاقة لي بهما

ولقد نعمت بطيفها كلما هممت بهذا وذاك، فإذا

وصلت أو كدت (قالت) أو (نادت) ، ولا أتوقف

خوفَ الهم والحسرة. ص(٧٨)

إنه قلق البحث عن الذات في علاقتها بالوجود حرصا على الإحساس بالحضور، والانخداع بوهم الهيمنة على ما استقر في النفس عبثُ محاولة الهيمنة عليه. ويظهر بوضوح قلق سؤال البحث عن الذات في تصور علاقاتها بالقضايا الكونية في قصيدة **(صلاة)** ص٧٦-٧٧ التي تعد جهادا معرفيا من نفس شُغِلَتْ بالسؤال عن سر الأسرار بقدر انشغالها بسؤال البحث عن الذات المأخوذة بوهم المعرفة:

وأما نحن البؤساءَ من أبناء البشر فقد شغلْتَنا

باستقصاء تجلياتكَ

بما منحتنا من شباك الصيد

وبما سخَّــرْتَ لنا من اللون لنحاكي جليل صنعك

ولكننا إذ تنوء قوانا بما يسَّرْت لنا من صيد البحر

والبَرِّ

تظل أنت هناك عصيا على الصيد

وأنا ..... مما أنا فيه من بؤس أمام أضاليلك

ومكرك

لتغبطني السماوات والأرَضون

إذ لم أعد صيادا أنظر إلى إيقاعك في شباكي

بل معلنٌ سعادتي أن أموت على يدي فارس

في مثل سطوتك وبراعتك

....

وأعود للتسبيح فما أنا إلا صنيعُ يديك :

سبحانك .... سبحانك ... سبحانك !

ولا يقتصر صراع قطبي جدلية العلاقة بين الوجود والعدم، أو الحياة والموت في **(شاهدة قبر)** على ما تقدم، بل تمثل أيضا بقصائد قوامها مقاربة هذا الصراع، **كما في مرثيتي (أين أبي) ص١٠٥ و(لا ينام) ص١٠٩ وكقصائد** (شاهدة قبر) ص١٠٣ و**(الموت)** ص١٠٧ **(الديدان والفراعنة)** **ص١١٦ و(مكر)** ص١٢٤ و**(شاهدة قبر) ص١٢٥ و(مشروع فاشل)** **ص١٢٧ و(أيها القادم) ص ١٢٨** يضاف إلى ذلك أن معالم من مقاربة هذا الصراع لا تفتأ تطل برأسها بين الفينة والأخرى بلبوس أو بآخر فيما لم يقتصر من النصوص على تناول هذه القضية المعضلة، كقصائد **(إبراهيم)** **ص٤٠ و(موسى) ص٤٢ و(يسوع)** ص٤٤ بل تجلى حلم الديمومة النورانية المراوغ صراحا في قصيدة **(محمد)**(ص).

حين جئت الذي كان كان

وما عاد قبل

عمتي نخلة ......والهلال صديقي

جاءني في المنام......أكون سراج الزمان

تكون السماء طريقي ص٤٥

وبعد فلعله اتضح فيما تقدم في هذه الفقرة ما زعَمَتْه من أن العلاقة بين عنوان **(الشاهدة)** ونصوصها علاقة عضوية تكاملية تناصية، تختزل في طياتها مقولة أساسية إن لم تكن المقولة الأساسية للعمل المشغول بها، وهي مقاربة جدلية العلاقة بين صراع المتنافيين الحياة والموت، أو البقاء والفناء.

شعرية الفائض الدلالي

من نافلة القول أن الشعر بوصفه فنا يقدم الإثارة والتأثير والتأثُّر على الإخبار والإفادة، ومن أدوات قيام الشعر بهذه الوظيفة ما يعرف بالحشو الفني، أو ما يمكن أن يسمى فائضا دلاليا، وقد عرضنا من قبل لمعالم من ذلك الفائض، والمقصود به كل معنى أعاد النصُّ التعبيرَ عنه بغض النظر عن التقنيات الأسلوبية التي يعتمدها في ذلك، على أن تكون هذه الإعادة مشاركة في جعل النص قادرا على حمل الحالة التأثرية التي يصدر عنها المنشئ، وعلى استثارة المتلقي وتحفيزه، فهذا الفائض كما لاحظنا من قبل إعادة للمعاني الجزئية بلبوسات مختلفة إعادة تمكن النص من تعزيز رؤياه العامة، بأبعادها الدلالية والانفعالية والتأثيرية، وهذا ما يستوقفنا في غير نص من نصوص **(الشاهدة)** ومن ذلك قصيدة **(حسناء) ص** ١٨ التي تقوم شعريتها على تفاعلنا مع انتشاء المنشئ بكون شعره نبراس الصفاء والنقاء، وبيت الحكمة، وسفر الموعظة الحسنة، فقصيدته:

هي بنتُ نور الله في آي الضحى … عَبَر الكليمُ لطُورها سيناء

لوح الوصايا العشر وشيُ ردائها … شفَّ الرداء فنارها تتراءى

من كوثر الفردوس ماء صفائها … لا طينَ شاب صفاءها لا ماءَ

ولأنها كذلك غدت قبلة الحكماء ومحجة الوعاظ والنساك.

ما ناسكٌ إلا وقَبَّل نحرها … إن تنهه ملأ الفضاء بكاء

فالخضر يا للخضر يُلْقَم ثديها … كيما يرى نهد الحقيقة ضاء

ولكون قصيدة الشاعر تصدر عن هذا النقاء والصفاء، وتلك الحكمة تراءت له شفاء من كل داء.

فهي الشفاء لكل كـــرب مـــسَّني　　　من ضُرِّهم ولهم طلبــتُ شــفاء

وغاية تعبير الشاعر في قصيدته عن انتشائه بدورها الرسولي الحكمي العرفاني، تماهيه فيها قائلا :

وأنـــا أذوِّبُ أضـــلعي بإنائهـــا　　　ذق من حسان قصائدي حــسناء

فهذا النص نموذج لتعويل المنشئ على الفائض الدلالي في إنجاز شعرية نصه، وهي شعرية كما لاحظنا مفردتها الأساسية نشوة الشاعر بالدور الرسولي المعرفي لشعره، لذلك رأيناه لا يفتأ في مختلف جنبات النص يعبر عما يبرز هذا المعنى بتجلياته الفنية والنفسية والدلالية.

ومن دواعي الاستقصاء أن نتناول تعويل المنشئ على تقنية الفائض الدلالي في إنجاز التجربة في نص مختلف، تخفَّـــفَ بسبب هذا الاختلاف مما لوحظ على الفائض الدلالي في النص السابق من المباشرة والوضوح، ومبتغانا هذا يتحقق بالتوقف عند قصيدة **(محمود درويش) ص٤٨ التي تعد مرثية احتفائية،** فهي مرثية لأنها رثاء من نوع خاص لشاعر لا يخفى حضوره في المشهد الشعري، وهي احتفاء بالشاعر والشعر عامة، فرثاء المرثي احتفاء بوجه من الوجوه بما يُرْثَى به أو من أجله، والمنشئ في نصه هذا **طاف حٌب التأثر راثيا ومحتفيا،** لذا تراءى له المرثيُّ زائرا في:

الصباح في مدى عصفورة.

ثم بزي وردة جورية

وارتاح في بريق قطرة الندى

جاء كأنه الوجود

والوجود له صدى

....

صار له الخلود البديع

مثل أزرق السماء

مثل كحل البحر

يغرف كل لحظة من كوثر الدهر

دهرا من العمر

فهذا النص الرثائي الاحتفالي يقوم على مسحة من الحزن الأخضر، وقارئه لا تفارقه في مختلف مقاطعه السبع المعاني الجزئية التي تصبُّ في إبراز هذه التجليات الفنية الدلالية، مما يسوغ في ضوء ما اقتطفناه منه الاكتفاء به عن المزيد من التمثيل والاستشهاد، وذلك للاشتغال بحضور عناصر أو تشكيلات لغوية يمكن أن تتخذ أيضا مفاتيح أساسية للدخول في الرؤيا العامة لهذا النص، ومنها اسم الشاعر **(محمود) درويش** الذي جاء به النص ثماني مرات مع أنه الحاضر الوحيد فيه، مما يعني إمكانية التخفف من ذكر اسمه كما يعني أن الإفراط في ذكره تجل للإفراط في شدة الإحساس به، وتمكّنِ حضوره في النفس رسالة إنسانية سامية، ومصدرَ إلهام في سِفرِ الزمان، واللافت في حضور الاسم العلم في النص ابتداء التراكيب به مبتدأ جعله مركز الاهتمام ومنطلق الإشعاع كما جعله كلمة مفتاحية من مفاتيح الدخول إلى عالم النص، ولعل مما سوغ ذلك للمنشئ المعنى المعجمي لهذا الاسم العلم، وبنيته الصرفية، فهو مشتق من الحمد، ومصوغ ببنية صرفية دالة على ديمومة نسبة هذا المعنى إلى من نسبت إليه. ومن الفائض الدلالي الموظف في هذا النص تكراره عبارات تكرارا موحيا دالا كما في قوله **ص**٤٨-٤٩.

يا أيها الشعر!!

محمود لن يكتب بعد اليوم في دفتره قصيدة

غادر منذ الأمس وقتنا

....

محمود لن يكتب بعد اليوم في دفتره قصيده

هذا الفضاء شاعر أبياته الأنسام

يكتب في أثيره محمود

....

يا أيها الشعر !!!

من مثله غاص في خبايا روعتكْ!!!!

ففي هذه المقتطفات تكررت عبارة (**محمود لن يكتب بعد اليوم في دفتره قصيده**) وليس تكرارها هو الفائض الدلالي الوحيد، بل في مكوناتها نفسها ما يعدُّ من قبيل تحصيل الحاصل، مما يجعله ضربا من الفائض، وذلك هو شبه الجملة (**في دفتره**) المُحَدِّدة لضرب من الكتابة يُنْفَى مستقبلا عن الشاعر المرثي، والمؤكِّدة في الوقت نفسه لكتابته ضربا أسمى وأخلد من ضروب الكتابة، فنفي الكتابة الورقية في المستقبل عن الشاعر أمر مستفاد بالضرورة من كونه مرثيا، مما يعني أن نصَّ الشاعرِ عليه غيرَ مرة ضربٌ من الفائض الدلالي الموظف، وكأن نفي هذا الضرب من الكتابة عن المرثي توكــيــدٌ لكتابته للشعر كتابة أبدية في سفر الزمن الخالد؛ ذلك أن المرثي يتراءى للراثي منارة أبدية يستضيء بها المعنيون بفن الشعر على مر الأيام.

ومما يمكن أن يكون فيه فائض دلالي موظف في هذه المقتطفات عبارة (**يا أيها الشعر**) المكررة في النص مرتين، ففي مكوناتها ما يمكن أن يكون من تحصيل الحاصل، مع مراعاته الأصل في الاستعمال، فمعنى النداء يفهم من هذا المركب المستعمل سواء أذكرت فيه أداة النداء، أم لم تذكر، وكأن اختيار المنشئ للذكر ترجمةٌ لما يعيشه من اتقاد لحالة الاحتفاء بفن الشعر، والتهليل له، أو الاستبشار بالشاعر المرثي نصيرا لهذا الفن حيا وميتا، يضاف

إلى ذلك ما يمكن أن يكون للنسيج الصوتي القائم على الجمع بين الأداة (يا) والمنادى(أيها) من حالات إلقائية إيقاعية متنوعة، وهو تنوع يسهم في أن يسبغ على النص الحالة الإيحائية التأثرية المناسبة لحالة الإلقاء.

ولو استرسلنا في الكشف عن معالم تعويل المنشئ في **(شاهدة قبر)** على الفائض الدلالي في إنجاز تجربته لوقفنا على معالم أخرى، ولاسيما تلك التي في **قصيدة (بغداد٢) وقصيدة (بيروت٢) ص ٢٦ القائمة** على قلق الانتماء الحضاري، وقد أسهم الفائض الدلالي في إبراز تجليات هذا القلق، وهذا جليٌ جدا أيضا في قصيدة **(بيروت) ص٥٥-٥٨** :

أحبها ؟!

أكرهها؟!

ليس من السهل أن أتخذ موقفا محددا منها!

......

أحبها ؟!

أكرهها ؟!

صورتها أشبه بصورة المجرات يشهدها

رائد الفضاء من مركبته

....

أحبها ؟!

أكرهها ؟!

لا أملك جوابا إلا إذا وضعت قلبي على مشرحة

وحين أراه أمامي في مقطع طولي .... نصفين

....

ووسط حيرتي وشغفي ورعبي وغبطتي

سأقول: إن أحد النصفين هو قلبي.

فقد بدأت القصيدة بتساؤل الحب والكراهية تعبيرا عن القلق والحيرة في سؤال الانتماء، ثم راحتْ تُكَرر هذا التساؤل بين الفينة ولأخرى، وذلك حرصا على إشاعة الحالة الانفعالية المتقدة، وإشاعة حيرة هذا التساؤل في رؤيا النص عامة.

على أن ما يحسن ذكره أن الفائض الدلالي قد لا يوفَّق في تحقيق ما يُرْتجى له من تعزيز لمكونات رؤيا المنشئ ببعديها الدلالي والنفسي، وذلك حين لا يقوى على تقديم المطلوب من البوح الانفعالي الذي تتحلى به مكونات سياق استعماله، فيظهر بمظهر المفتقر إلى العمق، وهذا ما يشعر به المرء في المقتطفات السابقة حيال قولها **(ليس من السهل أن أتخذ موقفا محددا منها)** فهذا التركيب استرسال، يبدو أن سياقه ليس شديد الحاجة إليه، ومن هذا القبيل القليل النادر في النص **الرضواني** قوله في قصيدة **(خليل) ص ١٠٠-١٠١**.

....

ولكن يحدث أن تبكي لأن أحدا من أهل القتيل

وصحبه يبكي أمامك

....

وكان الحِذاءُ شحاطا بلاستيكيا فقيرا مثل صاحبه

وقد انفطر قلبي لسماعي قوله.....

فالذي تميل إليه النفس أن هذه تفصيلات أفضى بها إغواء الواقعية اللغوية إلى ما يُحَسُّ بها من المباشرة والفتور، أو البرود الانفعالي والتأثيري مقارنة بما يكتنفها من التشكيلات، مما أفقد النص شيئا من البوح والإيحاء اللذين تقوم عليهما أدبيته.

وبعد

فقد سعت هذه المقاربة لـــ **(شاهدة قبر)** إلى الكشف عما بها من تجليات فنية جمالية، وإلى تلمُّس آلية عمل التشكيل اللغوي المعتمد في إنتاج هذه التجليات، والجدير بالذكر أن **(الشاهدة)** على ما تقوله فيها يبقى في النفس حيالها من التوتر والدهشة ما لا تجد تفسيرا له، مما يعزز القول بأن مقاربتنا هذه لا تزعم الإحاطة بكل ما يمكن قوله فيما هي فيه، ذلك أن السعي وراء الأدبية - كما يقال - سعيٌ وراء القلب النابض للنص، وهذا السعيُّ كالبحث عن حجر الفلاسفة، فما من طريق واحدة تستطيع من منظورها وحدها أن تبيِّن كل جوانب هذا القلب[١].

---

(١) انظر: جورج مولينيه، مرجع سابق، ص١٤٩.

فهرس المصادر والمراجع

- **إبراهيم أنيس**، دلالة الألفاظ، القاهرة، ط٦، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٩١.
- **إبراهيم رماني**، الشعر، الغموض، الحداثة؛ دراسة في المفهوم [في] مجلة فصول، مج٧، ع٣-٤.
- **إبراهيم سلامة**، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، القاهرة، ط٢، المكتبة الأنجلو المصرية ١٣٧١هـ - ١٩٥٢م.
- **إحسان عباس**، فن الشعر، بيروت، ط ٢، دار الثقافة ١٩٥٩.
- **أحمد عفيفي**، نحو النص؛ اتجاه جديد في الدرس النحوي، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق ٢٠٠١.
- **أحمد كشك**، من وظائف الصوت اللغوي، القاهرة، دار غريب ٢٠٠٦.
- **أحمد محمد معتوق**، الشعر، والغموض ولغة المجاز؛ دراسة نقدية في لغة الشعر [في] مجلة جامعة أم القرى، مج ١٦، ع٢٨، ج٢.
- **أحمد محمد ويس**، الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، الرياض، كتاب الرياض ٢٠٠٣.
- ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي، دمشق، وزارة الثقافة ٢٠٠٢.
- دراسات مختارة في نظرية الأدب، دمشق، دار كيوان. ٢٠٠٩.
- الضرورة الشعرية ومفهوم الانزياح [في] مجلة التراث العربي، ع ٦٨.
- **إدوارد سابير، وآخرون**، اللغة والخطاب الأدبي (مقالات لغوية في الأدب) اختارها وترجمها سعيد الغانمي، بيروت - الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي ١٩٩٣.
- **أدونيس**، زمن الشعر، بيروت، دار الفكر ١٩٨٦.
- الصوفية والسوريالية، بيروت ١٩٩٢.

- **أرسطو**، كتاب أرسطو طاليس في الشعر تح وتر. شكري محمد عياد .
- **أبو إسحاق إبراهيم بن علي البجاوي**، زهر الآداب، وثمر الألباب، ط٢، الباب الحلبي وشركاه.
- **أمين الخولي**، فن القول، ط ، ١٩٤٧.
- **أندري مارتينيه**، وظيفة الألسن وديناميتها، تر. نادر سراج، بيروت، دار المنتخَب العربي ١٩٩٦.
- **برند شبلنر**، علم اللغة والدراسات الأدبية، تر. محمود جاد الرب . ط١، الدار الفنية للنشر والتوزيع.١٩٨٧.
- **أبو البقاء العكبري**، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي المسمى" التبيان في شرح الديوان" تح، مصطفى السقا وزميليه، بيروت، دار المعرفة.
- **بهاء الدين السبكي**، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح. طبع مع مختصر السعيد التفتازاني على تخليص المفتاح . بولاق ١٣١٧هـ .
- **بوهاس، جيوم، كولوغلي**، التراث اللغوي العربي، تر. محمد حسن عبد العزيز، وكمال شاهين، القاهرة، مركز جامعة القاهرة للطباعة والنشر. ٢٠٠٠.
- **بيير جيرو**، علم الإشارة؛ السيميولوجية، تر. منذر عياشي، دمشق، دار طلاس .١٩٨٨
- **ت. س. إليوت، وآخرون**، اللغة الفنية؛ بحوث مختارة، تر. محمد حسن عبد الله . القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥.
- **تامر سلوم**، علم المعاني؛ قراءة ثانية للتشكيل النحوي، اللاذقية، جامعة تشرين ١٩٩٦.
- **تمام حسان**، ضوابط التوارد المعجمي، مجلة مجمع اللغة العربية بمصر، مج ٧. عام ١٩٨٦.
- **ج . براون، وج . يول**، تحليل الخطاب، تر. محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، الرياض، جامعة الملك سعود ١٤١٨هـ-١٩٩٧.
- **الجاحظ عمرو بن بحر**، الحيوان، تح، عبد السلام هارون.، بيروت، ط٣، المجمع العلمي العربي الإسلامي ١٩٦٩.

- **جان ستاروبنسكي**، النقد والأدب، تر. بدر الدين القاسم دمشق، وزارة التعليم العالي ١٩٧٦.
- **جان جاك لوسركل**، عنف اللغة، تر. محمد بدوي ط٢، بيروت،المنظمة العربية للترجمة ٢٠٠٦.
- **جان لوي كابانس** النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، تر.فهد عكام، دمشق دار الفكر، ١٩٨٢.
- **ابن جني**، الخصائص، تح، محمد علي النجار، بيروت، ط٢، دار الهدى للطباعة.
- **جورج مولينيه**، الأسلوبية، تر. بسام بركة، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٩٩.
- **جون كوين**، بناء لغة الشعر، تر. أحمد درويش. القاهرة، ط٣. دار المعارف ١٩٩٣، و تر. محمد الولي، ومحمد العمري. ط١الدار البيضاء ١٩٨٦.
- اللغة العليا، تر. أحمد درويش، القاهرة، ط٢، المشروع القومي للترجمة٢٠٠٠.
- **جون لوينز**، اللغة واللغويات، تر. محمد العناني، عمان، دار جرير ٢٠٠٩.
- **جوناثان كالر**، النظرية الأدبية، تر. رشاد عبد القادر، دمشق، وزارة الثقافة ٢٠٠٤.
- **حافظ إسماعيلي علوي**، اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة . ٢٠٠٩.
- **حسن البنا عز الدين**، الشعرية والثقافة، بيروت - الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي ٢٠٠٣.
- **حسين الواد**، اللغة والشعر في ديوان أبي تمام، تونس، دار الجنوب للنشر، ١٩٩٧.
- **حمادي صمود**، في نظرية الأدب عند العرب، جدة، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٠.
- **حمزة الأصبهاني**، التنبيه على حدوث التصحيف .. تح. محمد آل ياسين، بغداد ١٩٦٧.
- **الخطيب التبريزي**، شرح القصائد العشر، تح، فخر الدين قباوة. بيروت، ط٤، دار الآفاق الجديدة ١٩٨٠.
- **الخطيب القزويني**، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح د. محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، ط٣. المكتبة الأزهرية للتراث ١٤١٣هـ ١٩٩٣م .

- **خليل الموسى**، الحداثة في حركة الشعر الحديث، ط١ دمشق ١٩٩١.
- **خليل ياسر البطاشي**، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، عمان، دار جرير ٢٠٠٩.
- **الخنساء**، ديوانها، بيروت، ط دار الفكر.
- **د. ن. ي. كولنج**، الموسوعة اللغوية، تر. محيي الدين حميدي، وعبد الله الحميدان، الرياض، جامعة الملك سعود ١٤٢١هـ.
- **دانييل مانيس**، علم اللغة، تر. سهيل عثمان، وعبد الرزاق الأصفر [في] مجلة الموقف الأدبي ع ١٣٥- ١٣٦.
- **ابن رشد**، تلخيص كتاب الشعر. تح. تشارلز بتروث، وأحمد عبد المجيد هريدي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨.
- **رضوان السح**، شاهدة قبر، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠١٠.
- **الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني**، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح . محمد خلف الله أحمد وزميله، القاهرة، ط٥، دار المعارف بمصر٢٠٠٨.
- **روبرت. دي. بوغراند**، النص والخطاب والإجراء، تر.تمام حسان، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٩٨.
- **روبرت هولب**، نظرية التلقي، تر.عز الدين إسماعيل، جدة، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٤.
- **رومان ياكوبسون**، قضايا الشعرية، تر.محمد الولي، ومبارك حنون، الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٨٨.
- **روي. سي .هجمان**، اللغة والحياة والطبيعة البشرية، تر. داود حلمي أحمد السيد القاهرة ط٢، عالم الكتب٢٠٠٠.
- **رينيه ويليك**، مفاهيم نقدية، تر. محمد عصفور، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٧.
- **رينيه وليك، وأوستين وارين**، نظرية الأدب، تر. محيي الدين صبحي. مراجعة حسام الخطيب، بيروت، ط٢،المؤسسة العربية، ١٩٨١.
- **ابن السرّاج**، رسالة الاشتقاق، تح. مصطفى الحدري، دمشق، ١٩٧٣.

- **سعد الدين كليب**، المدخل إلى التجربة الجمالية، دمشق، وزارة الثقافة ٢٠١١.
- وأشهد هاك اعترافي، دمشق، دار الينابيع ١٩٩٣.
- وعي الحداثة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٧.
- **سعد مصلوح**، الأسلوب ؛ دراسة لغوية إحصائية، القاهرة، ط٣، عالم الكتب ٢٠٠٢.
- العربية من نحو الجملة إلى نحو النص [في] الكتاب التذكاري المُهدى للأستاذ عبد السلام هارون، الكويت، جامعة الكويت – كلية الآداب ١٩٨٩.
- **سعيد حسن بحيري**، علم لغة النص؛ المفاهيم والاتجاهات، القاهرة، مؤسسة المختار، ٢٠٠٤.
- **سيبويه**، الكتاب، تح. عبد السلام محمد هارون، بيروت، عالم الكتب.
- **السيوطي**، الإتقان في علوم القرآن، تح، سعيد المندوب، لبنان، دار الفكر ١٩٩٦.
- **شكري عياد**، اللغة والإبداع، ط١، أنترناشيونال، ١٩٨٨.
- **صلاح رزق**، أدبية النص، القاهرة، . دار غريب، ٢٠٠٢.
- **صلاح فضل**، أساليب الشعرية المعاصرة، ط١، بيروت، ١٩٩٦.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٢.
- النظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة، دار الشروق ١٩٩٨.
- **أبو العباس المبرد**، الكامل، بيروت، دار المعارف.
- **عبد الحكيم راضي**، نظرية اللغة في النقد العربي، القاهرة، مكتبة الخانجي ١٩٨٠.
- **عبد الرحمن محمد القعود**، الإبهام في شعر الحداثة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ٢٠٠٢.
- **عبد الرحمن المطردي**، أساليب التوكيد في القرآن الكريم، طرابلس، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ١٩٩٦.
- **عبد الرحمن الهليل**، التكرار في شعر الخنساء . ط١ الرياض ١٩٩٩.
- **عبد العزيز حمودة**، المرايا المحدبة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٠.
- **عبد العزيز الراشد**، آراء في الحداثة، مجلة البيان الكويتية ع ٢٨٤، ١٩٩٧.
- **عبد الفتاح المصري**، أسلوبية الفرد، مجلة الموقف الأدبي. ع ١٣٥-١٣٦.

- **عبد القادر البغدادي**، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تح.عبد السلام هارون، ط القاهرة ١٩٧٩.
- **عبد القاهر الجرجاني**، دلائل الإعجاز، محمد رشيد رضا، بيروت، دار المعرفة ١٩٨١.
- **عبد الكريم الحسين**، التكوين الجمالي؛ الصورة ومصادرها في قصيدة " قذى بعينك" للخنساء [في] مجلة التراث العربي، ع١١٤، ٢٠٠٩.
- **عبد الله أحمد باقزي**، الشعر والموقف الانفعالي، الرياض، دار الفيصل الثقافية ١٩٩١.
- **عبد الله أحمد المهنا**، الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة [في] عالم الفكر الكويتية . مج ٩. ع ٣ . .١٩٩٨
- **عبد الله صوله**، اللسانيات والأسلوبية [في] مجلة الموقف الأدبي، ع ١٣٥-١٣٦.
- **عبد الله محمد الغذامي**، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، جدة، النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٩٨٥.
- **عزالدين إسماعيل**، الشعر العربي المعاصر،حمص، ط، جامعة البعث.
- **علاء الدين رمضان السيد**، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، دمشق، اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٦.
- **أبو العلاء المعري**، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي المسمى" معجز أحمد"، تح،عبد المجيد ذبيان، القاهرة، دار المعارف بمصر .
- **علي سليمان**، فكرة الوجوه والفروق، رسالة ماجستير،قسم اللغة العربية بكلية الآداب في جامعة باتنة، الجزائر .
- **علي السيد يونس**، جماليات الصوت اللغوي؛ دراسة لغوية نقدية، القاهرة، دار غريب ٢٠٠٢.
- **غراهام هو**، مقالة في النقد، تر. محيي الدين صبحي، دمشق، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ١٩٧٣.
- **فاضل السامرائي** معاني النحو، عمان، ط٢، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠٠٣.

- **فان دايك**، النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي. تر.عبد القادر قنيني، بيروت - الدار البيضاء، أفريقيا الشرق ٢٠٠٠.
- **فتح الله أحمد سليمان**، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، القاهرة، مكتبة الآداب ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤.
- **فخر الدين الرازي**، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تح، بكري شيخ أمين، بيروت، دار العلم للملايين ١٩٨٥.
- **فردينان دي سوسير**، فصول في علم اللغة العام، تر. أحمد نعيم الكراعين. الإسكندرية، دار المعرفة.
- **قاسم المومني**، شعرية الشعر، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠٢.
- **ابن قتيبة**، تأويل مشكل القرآن، شرح السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية.
- **كلاوس برينكر**، التحليل اللغوي للنص ؛ مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، تر. سعيد حسن بحيري، القاهرة، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ٢٠٠٥.
- **كمال أبو ديب**، في الشعرية، ط١، بيروت ١٩٨٧.
- **كمال خير بيك**، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط٢ بيروت ١٩٨٦.
- **لطفي عبد البديع**، التركيب اللغوي للأدب، ط١، القاهرة، ١٩٧٠.
- **ما رك رشل**، اكتساب اللغة، تر. د. كمال بكداش، بيروت ١٩٨٤ .
- **مازن المبارك**، الموجز في تاريخ البلاغة، دمشق، دار الفكر ١٩٧٩.
- **مجموعة من الكتاب**، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر. رضوان الظاظا، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ١٩٩٧.
- **محمد جابر عبد العال الحيني**، الخنساء شاعرة بني سليم، ط المؤسسة المصرية العامة للتأليف.
- **محمد جمال صقر**، علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي، القاهرة، مطبعة المدني ٢٠٠٢.
- **محمد حماسة عبد اللطيف**، الإبداع الموازي، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠١.
- الجملة في الشعر العربي، القاهرة، مكتبة الخانجي ١٩٩٠.

- ظواهر نحوية في الشعر الحر، دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٩٠.
- اللغة وبناء الشعر، القاهرة، ط١، ١٩٩٢.
- من الأنماط التحويلية في النحو العربي، القاهرة، دار غريب ٢٠٠٦ .
- **محمد خطابي**، لسانيات النص؛ مدخل إلى انسجام الخطاب، بيروت– الدار البيضاء، ط٢ المركز الثقافي العربي ٢٠٠٦.
- **محمد الشاوش**، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، تونس، جامعة منُّوبة ٢٠٠١.
- **محمد العبد**، اللغة والإبداع الأدبي. ط٢. الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي. القاهرة ٢٠٠٧.
- **محمد عبد المطلب**، البلاغة والأسلوبية، بيروت، مكتبة ناشرون١٩٩٤.
- **محمد عبدو فلفل**، اللغة الشعرية عند النحاة، عمان، دار جرير ٢٠٠٧
- **محمد عدمان**، حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي [في] مجلة عالم الفكر الكويتية ،ع٣، مج ٣٧.
- **محمد عزام**، الحداثة الشعرية، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٥.
- **محمد غنيمي هلال**، النقد الأدبي الحديث، بيروت، دار العودة ١٩٧٣.
- **محمد طاهر الحمصي**، مباحث في علم المعاني، حمص، جامعة البعث ١٩٩١.
- **محمد الغامدي**، اللغة والكلام في التراث النحوي العربي [في] مجلة عالم الفكر الكويتية، ج.٣٤، ع٣.
- **محمد الغزي**، الشاعر الحديث وجدار اللغة [في] مجلة الموقف الأدبي ع ٤٥٥.
- **محمد محمد أبو موسى**، خصائص التراكيب؛ دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، القاهرة، ط٥ مكتبة وهبة، ٢٠٠٠.
- **محمد لطفي اليوسف**، الشعر والشعرية، تونس، الدار العربية للكتاب ١٩٩٢.
- **محمد مفتاح**، تحليل الخطاب الشعري؛ استراتجية التناص، الدار البيضاء ١٩٨٦.
- **محمود الآلوسي عبد الله الحسيني**، روح المعاني، في تفسير القرآن العظيم، تح. علي عبد الباري عطية، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤١٥هـ .

- **مختار علي أبو غالي**، المدينة في الشعر العربي المعاصر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ١٩٩٥.
- **مصطفى السعدني**، البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث، الإسكندرية .١٩٩٠
- **مصطفى ناصف**، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، جدة،النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٩٨٩.
- النقد العربي؛ قراءة ثانية الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ٢٠٠٠
- **مصطفى النحاس**، نحو النص في ضوء التحليل اللساني للخطاب، الكويت، ذات السلاسل ١٤٢٢هـ ٢٠٠١م.
- **منذر عياشي**، مقالات في الأسلوبية، دمشق، اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٠.
- **نازك الملائكة**، قضايا الشعر المعاصر، ط٥، بيروت ١٩٧٨.
- **نعمان بوقرة**، نحو النص؛ مبادئه واتجاهاته الأساسية في ضوء النظرية اللسانية الحديثة [في] مجلة علامات في النقد. مج ١٦، ج٦١.
- **نعمة رحيم العزاوي**، النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري، بغداد، دار الحرية للطباعة ١٩٧٨.
- **نعيم اليافي**، أوهاج الحداثة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٣.
- **والترج أونج**، الشفاهية والكتابية، تر. حسن البنا عز الدين، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ١٩٩٤.
- **وليد قصاب**، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دبي، دار القلم ١٩٩٦.
- **وهب روميه**، شعرنا القديم والنقد الجديد، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ١٩٩٦
- **يوري لوتمان**، تحليل النص الشعري، تر. محمد أحمد فتوح، جدة، النادي الثقافي الأدبي بجدة ١٩٩٩
- **يوسف سامي اليوسف**، الشعر العربي المعاصر، دمشق، اتحاد الكتاب العرب ١٩٨٠.
- **يوسف نور عوض**، نظرية النقد الأدبي الحديث، القاهرة، دار الأمين ١٩٩٤



الفهرس

الصفحة



الطبعة الأولى / ٢٠١٣م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة





www.syrbook. gov.sy
E-mail: syrbook.dg@gmail.com
هاتف: ٢٣٢١١٦٤
مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٣م

سعر النسخة ١٩٠ ل.س أو ما يعادلها